Ardengo Soffici

meditaţii artistice

Editura Meridiane

ARDENGO SOFFICI
Opere
Vallecchi editore, Firenze, 1959

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Ardengo Soffici

meditații artistice

Traducere de
FLORINA NICOLAE
Cuvînt înainte de
GRIGORE ARBORE
Prefața ediției italiene de
GIUSEPPE PREZZOLINI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

Pe copertă :

ARDENGO SOFFICI
Fructieră cu pere,
1915, tempera pe lemn (37×44,8 cm)
Colecție particulară
Milano

ARDENGO SOFFICI SAU DESPRE SPIRITUL MODERNITĂȚII

Înainte de a zăbovi asupra semnificației scrierilor lui Ardengo Soffici (1879—1964) reunite în volumul de față, cititorul ne va acorda, sperăm, permisiunea de a prezenta cîteva elemente biografice menite nu numai să ilumineze un itinerar spiritual ce nu a fost lipsit de meandre, ci și să deschidă o perspectivă asupra raportului creatorului cu problematica vieții artistice, și nu numai artistice, a timpului său. Această din urmă expresie are însă un grad de generalitate ce impune luarea în considerare a unui interval extrem de vast, începînd cu primii ani ai secolului nostru — ani cînd tînărul Soffici, după ce frecventase Accademia Belle Arti și Scuola Libera del Nudo de la Florența, ia pentru prima oară contact cu Parisul unde fusese atras, ca atîția alții, de mirajul Expoziției universale din 1900 — și terminînd cu cele două decenii de după cel de al doilea război mondial care au fost marcate, în esență, de recunoașterea demersurilor întreprinse pe planul creației literare și plastice în primele decenii ale secolului. Nu stă în intenția noastră de a stabili periodizări ale creației celui despre care este vorba în funcție de criterii ce se pot releva nefuncționale. Dar în cazul de față ține de domeniul evidenței

delimitarea a cel puțin două etape ale activității artistice și teoretice a lui Soffici : una care se poate situa *grosso modo* între anii 1900—1920, alta are ca limite extreme anii 1920—1945. Este identificabilă și o a treia perioadă caracterizată de o regîndire a propriilor poziții teoretice anterioare și de recuperarea lor într-un spirit selectiv (ilustrativ fiind în acest sens masivul volum *Trenta artisti moderni italiani e stranieri,* Vallecchi editore, 1950), perioadă de situat credem între 1945—1964.

Acel Soffici care pe noi ne interesează cu precădere în aceste rînduri nu este scriitorul, artistul și criticul anilor 1920—1945, nu este premiatul din 1932 al Academiei Italiei, devenit în 1938 academician, nici autorul culegerii *Selva : Arte* (Vallecchi, Florența, 1943) reunind însemnări asupra artei, redactate între 1930—1942. Nu este Soffici al acestei perioade deși ar fi putut să fie, deoarece numeroase din opiniile prezente acum în scrierile lui — ne referim în special la micromonografia dedicată lui Giovanni Fattori în 1921, la studiul despre poezia lui Ungaretti din 1923, la micromonografia despre Spadini din 1925, la studiul despre Carrà din 1928 și la alte intervenții pe care nu le mai enumerăm — au contribuit la clarificări necesare și la afirmarea decisă a unor valori autentice în cadrul unei arte pîndită de pericolul iminent al celebrativului, sosit rapid pe urmele totalitarismului politic. Ne interesează deci în special Ardengo Soffici al primelor două decenii ale secolului*, decenii

---

* *Nu există, după știrea noastră, o lucrare completă asupra biografiei lui Soffici. Pentru perioada 1900—1920 de care ne ocupăm cu precădere în aceste însemnări este indispensabilă monografia lui MARIO RICHTER.* La formazione francese di Ardengo Soffici, *Milano, 1969. Același RICHTER a alcătuit o vastă cronologie a vieții și operei lui Soffici pentru catalogul (editat de*

efervescente pe planul artei în majoritatea țărilor europene, cînd asistăm la acel du-te-vino de idei și forme artistice care a dus la sfărîmarea canoanelor tradiționale ale artei în numele științei, cunoașterii, angoasei și vitezei. În istoria artelor figurative italiene numele lui Ardengo Soffici va rămîne, credem, legat indisolubil de această mișcare browniană a ideilor și formelor artistice. El a fost unul dintre elementele motrice care au asigurat deplasarea lor dincoace și dincolo de Alpi, oferind posibilitatea confruntărilor, stimulînd clarificările și delimitările critice.

•

Acest rol asumat de Soffici a fost facilitat de strînsele sale contacte cu mediul artistic parizian. Încă din 1901—1902 colaborează la *La critique indépendante*, apoi, din 1903, la *La Plume*, condusă de Karl Boes și ulterior de Ricciotto Canudo și la *Revue Blanche*. Face cunoștință în timpul seratelor de la *La Plume* cu Jean Moréas și cu Guillaume Apollinaire, aprofundează estetica simbolistă și totodată își lărgește cunoștințele în mediul literar artistic. Din acest răstimp datează cunoștința cu Picasso, Max Jacob — amîndoi locatari către 1905 ai faimosului *Bateau lavoir* din Rue Ravignan — și cu alte personalități literare ale lumii literelor și artei precum Paul Fort, Stuart Merill, André Salmon, sau mai tînărul Alfred Jarry. Îl cunoaște tot acum, la Florența, în vara lui 1903, pe Gio-

Centro Di din Florența) expoziției Ardengo Soffici. L'artiste e lo scrittore nella cultura del 1900, *prezentată la Poggio a Cajano, în Villa Medicea, între 1—30 iunie 1975. Pentru opera de scriitor și critic de artă a lui Soffici trimitem la ediția de* Opere, *vol I—III, Vallecchi, Florența, 1959—1965. Aparatul filologic al acestei ediții este, din nefericire, necorespunzător exigențelor unui examen aprofundat al semnificației operei lui Soffici în cadrul culturii epocii.*

vanni Papini și consolidează astfel legăturile cu redacția revistei *Leonardo* la care va colabora din 1905. Întors din Italia la Paris, în august 1903, se instalează la *La Ruche* și își reactivează colaborarea cu revistele pariziene. Împreună cu Canudo dă un nou impuls revistei *L'Europe artiste*: publică, de asemenea, în *La Plume* și *L'Assiette au beurre*. Cu ocazia unei vizite a lui Papini în noiembrie 1906 la Paris, îi va face cunoștință acestuia cu Picasso, Max Jacob și alții din cercul frecventatorilor clădirii din Rue Ravignan. Un an mai tîrziu revine în Italia și se stabilește în vechea casă a mătușilor sale de la Poggio a Cajano. Continuă de aici colaborarea la *Leonardo* și ia legătură cu mediul milanez unde va cunoaște pe Alessandro Casati, director la *Il Rinnovamento*, revistă catolică de tendință modernistă, și pe Giovanni Boine. Tot acum încearcă să scoată cu Papini o nouă revistă *Il Commento*, din care nu apare însă decît primul număr. În același an, 1908, au loc alte două evenimente ce au o pondere importantă în activitatea ulterioară a lui Soffici. Primul este legat de apariția în revista *Vita d'Arte*, a unui articol al lui Soffici despre Cézanne, anticipat de o însemnare din 1904 despre prezența acestuia la Salonul de Toamnă. El este punctul de plecare pentru o serie de alte intervenții privind valoarea istorică a experienței impresioniste și postimpresioniste. Reflecțiile ulterioare asupra artei ale lui Soffici vor fi în mare măsură condiționate de precizarea punctului său de vedere asupra artei lui Cézanne în care va vedea mereu „o voință unificatoare a picturii moderne", un „precursor primăvăratec al unei noi epoci picturale". Al doilea eveniment este legat de apariția, pe data de 20 decembrie 1908, a primului număr al revistei *La Voce*, condusă de Giuseppe Prezzolini. În paginile

acestei reviste va publica Soffici numeroase articole privind arta și literatura franceză. Ele au avut, se știe, un rol important în informarea publicului și artiștilor, contribuind nu puțin la acea deprovincializare artistică împotriva căreia se vor ridica intempestiv futuriștii. Din martie 1909 datează articolul său despre Medardo Rosso care a avut drept efect reintroducerea în conștiința artistică a valorii operei unuia dintre precursorii sculpturii moderne, el însuși influențat de noutățile aduse în domeniul tehnicii expresive de școala impresionistă. Pe Rosso îl va cunoaște abia după apariția eseului respectiv, în 1910, la Paris, unde se va întîlni cu vechii amici, și va avea contacte cu Sorel, Péguy, Gide și Bergson. În 1911, tot la Paris, îi cunoaște pe Remy de Gourmont, Félix Féneon și Eugène Montfort și se distanțează în schimb de Sorel și Péguy. În vara aceluiași an (22 iunie) va publica în *La Voce* un zdrobitor articol împotriva futuriștilor și un eseu (24 august) dedicat lui *Picasso și Braque*. Unele dintre ideile din acest articol vor fi folosite ulterior de Boccioni în prefața la catalogul expoziției futuriste de la Paris. În 1912, în prima jumătate a anului îl găsim pe Soffici tot la Paris, în mijlocul amicilor menționați. După reîntoarcerea sa (în iunie) la Poggio a Cajano se apropie de futuriști, cărora, împreună cu Papini, le va deschide larg porțile revistei *Lacerba*, apărută cu primul său număr la 1 ianuarie 1913.

*

Ajunși la acest punct este cazul credem să zăbovim puțin asupra raporturilor lui Soffici cu futuriștii.

În 1911, la Milano, la Padiglione Ricordi, cu ocazia primei expoziții de artă liberă, Boccioni, Carrà și Russolo expun cincizeci

de pînze ce au stîrnit și interes dar și controverse. Presa conservatoare a dat tonul polemicii care în sala de expoziție chiar luase forme violente, ajungîndu-se pînă la mutilarea de către public a unor tablouri. Articolul lui Soffici din *La Voce* (22 iunie 1911) a turnat, pentru futuriști, gaz peste foc, deoarece nu cu multă vreme înainte, în noiembrie 1910, același Soffici avusese ocazia să-l ia în derîdere pe Boccioni („un foarte înțelept pictoraș") pentru tablourile expuse la Ca'Pesaro din Veneția și reprezentînd faza simbolist-divizionistă a acestuia. Ce i-a ofensat cel mai mult pe futuriști a fost contestarea oricărei reviziuni artistice personale. În stilul spectaculos, propriu manifestărilor publice ale futuriștilor, se organizează o expediție de pedeapsă împotriva redacției *La Voce* soldat cu un vesel schimb de violențe la cafeneaua *Giubbe Rosse* din Florența, cu o altă bătălie de revanșă la gară și cu un început de reconciliere în localul poliției. Se pun astfel bazele unor viitoare contacte și ale unor viitoare colaborări mult ușurate de faptul că programul ambelor grupări viza o reașezare pe temelii noi a artei italiene, sufocată — în viziunea futuriștilor — de spiritul conservatorilor și claustrată de academii. Radicalismul cu care futuriștii voiau să „înlăture vechiul edificiu apăsător al culturii burgheze strînse în scheme... ce sufocau transformarea liberă a artei" * îi situa pe o poziție apropiată de cea a grupării florentine din jurul revistei *La Voce*. Spiritul ofensiv, combativ al futuriștilor, bazat ca și cel al „vocenilor" pe dorința vie de exaltare a valorilor culturii naționale, de stimulare a proceselor de autoregenerare și înnoire pe baza reconsiderării acelor experiențe artistice con-

* CARLO CARRÀ, *La mia vita*, Longanesi, Roma, 1943, p. 151.

ținînd germenii pozitivi ai viitoarelor evoluții, a deviat, în anii premergători primului conflict mondial, în contestarea violentă a manifestărilor artistice neconsonante cu propria lor viziune; a degenerat în interven-ționism și naționalism pe plan politic. Este de avut în vedere acest lucru deși el nu înseamnă că, în domeniul teoriei artei cel puțin, futuriștii au practicat izolaționismul. Ei au încercat o delimitare teoretică de ideile artistice în circulație în perioada respectivă, fapt ce va avea urmări pozitive în stabilirea unei identități anume curentului lor artistic. De o reală importanță în acest sens a fost articolul lui Soffici din 24 august 1911, menționat mai sus. El nu era ilustrat, descria însă pe larg tehnica descompunerii planurilor și făcea aluzie la Léger, Metzinger, Delaunay. Din el s-a inspirat Boccioni atunci cînd scriind textul catalogului expoziției futuriste de la Paris din februarie 1913 (la Bernheim-Jeune) a subliniat diferențele programatice între cubism și futurism *. În clarificarea futuriștilor și în informarea lor, rolul lui Soffici a fost deci de prim ordin. După cum un rol de prim ordin a avut, în impunerea operei futuriștilor în conștiința publicului italian, revista *Lacerba*, scoasă de Papini în colaborare cu Soffici primul număr apărînd pe data de 1 ianuarie 1913. În *Lacerba* au apărut scrieri ale lui Remy de Gourmont, Apollinaire, Max Jacob. Cu ilustrații au colaborat Picasso și Archipenko. Tot *Lacerba* a organizat în noiembrie 1913 o expoziție futuristă la Florența și a acordat spațiu lui Soffici pentru publicarea unei serii de articole (15 ianuarie-15 februarie 1913) sub titlul *Cubismul și dincolo de el*. Același Soffici se lansează cu entuziasm în campania

---

* A se vedea în acest sens G. ARCADE, *Futurismul*, Meridiane, București, p. 51—67 și 108—111. (N.R.).

profuturistă flancîndu-i pe Marinetti, Papini, Boccioni, Balla, Russolo, Cavachioli, Pratello în întîlnirea cu publicul desfășurată pe scena teatrului Costanzi din Roma în seara zilei de 21 februarie 1913 și terminată cu o încăierare generală. Profesiunea de credință futuristă publicată de Papini în *Lacerba* din 1 decembrie 1913 îl privește direct și pe Soffici care a intuit desigur caracterul înnoitor al unei mișcări ce își propunea să dinamizeze viața artistică italiană a timpului prin zguduirea canoanelor și negarea acelui mod de a concepe tradiția artistică ce duce la aplatizarea creației. „*Eu sînt futurist* — spunea Papini — *pentru că prea multă cultură osifică creierul, usucă vîna, mărește nesiguranța și ruinează temperamentul (...) Sînt futurist pentru că futurismul semnifică aspirația spre o civilizație mai vastă, spre o activitate mai intensă, spre o artă mai a noastră, spre o gîndire mai eroică*". Pentru Papini futurismul a însemnat experiență existențială, trăire intensă în numele unui ideal de civilizație născută ca reflex al unei anume filosofii morale în care nu lipsesc elemente nietzscheene și bergsoniene. Pentru Papini activismul futurist a oferit prilejul reelaborării unei filosofii a acțiunii care, cum arătam cu alt prilej, nu a fost ferită de degradările naționaliste și de toate consecințele derivate. Soffici, celălalt animator al revistei *Lacerba*, a abordat problematica artistică cu care se confruntau futuriștii de pe pozițiile omului de meserie, a criticului și a pictorului. Pînă la momentul rupturii cu futuriștii *Lacerba* a fost însă un organ de presă ce s-a angajat în toate polemicile susținute de aceștia, inclusiv în inițiativele vizînd revendicarea priorităților teoretice futuriste față de cubiști și adepții lor. Dar polemica Boccioni-Papini din februarie-martie 1914 asupra posibilităților înnoitoare ale futurismului pu-

ne capăt unei colaborări ce a avut urmări pozitive pentru stimularea căutărilor artistice moderne în Italia. Într-un articol comun al lui Papini şi Soffici, tipărit în unul din ultimele numere din *Lacerba* (1 decembrie 1914) se afirmă categoric faptul că rezervele faţă de futuriştі nu dispăruseră nici în perioada de intimă cooperare. Lui Papini şi lui Soffici li s-a părut a întrezări în destule lucrări futuriste o aplecare periculoasă spre noutăţile pur formale şi exterioare „în dauna substanţei". Ambii autori au văzut „conturîndu-se ceva dogmatic şi scolastic în enunţarea unor anume principii" şi în consecinţă au socotit că futurismul se îndreaptă spre o renunţare la programul iniţial de libertate, vizînd apropierea de un academism cu tentă civică. Aceste aprecieri se cuvine să le punem în evidenţă deoarece ele justifică o ruptură şi marchează frînarea ofensivei futurismului ce contribuise din plin la afirmarea acestuia în Italia şi Europa.

*

Trebuie să remarcăm însă că atît rezervele lui Papini cît şi cele ale lui Soffici priveau un anume futurism, cel de sorginte marinettiană. În studiul *Cubismul şi futurismul*, publicat de editura Vallecchi în vara lui 1914, adică atunci cînd conflictul între întemeietorii revistei *Lacerba* şi Boccioni devenise ireconciliabil, sînt renunite şi reorganizate intervenţii critice anterioare ale lui Soffici. Cititorul se va întîlni cu ele în paginile de faţă şi va avea desigur ocazia să aprecieze nu doar claritatea expunerii ci şi perspectiva istorică din care sînt analizate ambele tendinţe văzute ca prelungiri firesti ale cuceririlor impresionismului care „spărgînd legile desenului şi compoziţiei, aşa cum

erau ele înțelese după Rafael și Renaștere, propunînd să se considere un tablou nu ca reprezentarea unui spectacol mai mult sau mai puțin interesant, ci ca un complex de culori și linii ordonate ritmic ; legitimînd deformarea perspectivei și a desenului în vederea unei mai mari libertăți expresive și a unei amplificări lirico-picturale, pregătea calea către conceptul de pictură pură * (...) care, împreună cu cel al masivității greoaie a realului (opus teoriei luministe-impresioniste) și cu cel al reprezentării integrale a lucrurilor, constituie baza proprie a cubismului".

Obiecțiile aduse de el cubismului își au originea în acea concepție potrivit căreia artele figurative nu se pot desprinde de real, de zona umanului, fără riscul anihilării sensului creației. Limitele cubismului izvorăsc după el din incapacitatea de a contribui la cunoașterea mai intimă a lucrurilor, de o lipsă de independență în interpretarea formelor realului și de o cantonare în arhaism ce nu mai corespunde spiritului modernității chemat să se întrupeze în forme. Observații precum se vede pe cît de simple pe atît de judicioase.

Nu în opoziție cu cubismul, ci avîndu-l prezent doar ca termen de referință, definește Soffici futurismul oprindu-se asupra principiilor ce stau la baza teoriei futuriste. El reține în special principiile dinamismului, al întrepătrunderii planurilor plastice, al simultaneității. Se oprește asupra rolului subiectului în pictura futuristă și face observația revelatoare că importanța sa constă în faptul că el „comandă pictorului un nou sens plastic și, de aceea, un nou stil." Subliniind impor-

---

* Prin „pictură pură" Soffici înțelege interpretarea formelor într-un „scop dezinteresat", considerarea adică a formelor nu ca „elemente ce concură la compoziția unui organism pictural" ci ca realități avînd în sine și numai în sine propria armonie".

tanța acordată de pictorul futurist subiectului, Soffici arată că aceasta din urmă „impune ritmuri plastice care îi sînt adecvate". De aici nu este decît un pas pînă la concluzia că futurismul s-a propus ca o experiență sintetică a învățămintelor școlii impresioniste și cubiste, iar adecvarea formelor sale la „expresia sensibilității rafinate, paroxistice de astăzi" face din pictura futuristă „pictura de avangardă prin excelență".

Cine vrea să vadă în volumul publicat în 1914 o scriere apologetică se înșală. Lipsesc din ea elementele glorificatoare ale realizărilor futuriștilor italieni. Totul este obiectiv și se încearcă o detașare de obiectul analizei, fapt ce conduce la privirea aproape în abstract a fenomenului futurist, luat în considerare în substanța lui și nelegat de persoane sau estetici individuale. În prelungirea firească a eforturilor de identificare a poziției istorice a celor două mari curente — cubismul și futurismul — situate clar de Soffici în continuarea revoluției impresioniste, se situează construcția teoretică din *Primi principi di una estetica futurista — Primele principii ale unei estetici futuriste* (Vallecchi, Florența, 1920 — dar elaborarea începuse mai devreme, un prim articol aderent la substanța viitoarei cărți apărînd deja în *La Voce*, numărul din 31 ianuarie 1916, sub titlul *Principi di un'estetica futurista*). Se aduce de la bun început precizarea că „principiile" respective nu trebuie să fie considerate drept o doctrină a mișcării futuriste care, prin natura sa „anticulturală și instinctolatră", nu poate avea o doctrină. Regăsim în această aspră formulare germenii rupturii din 1914 provocată de Papini prin articolul din 15 februarie 1914 din *Lacerba* * unde una

---

* *Il cerchio si chiude*, *Lacerba*, 15 febr. 1914. Cf. MARIA DRUDI GAMBILLO-TERESA FIORI, *Archivi del futurismo*, 2 vol., De Luca, Roma, vol. I (1958), p. 189.

dintre acuzațiile majore aduse futurismului de sorginte marinettiană privea distrugerea articulațiilor logice ale discursului. Desigur, Soffici nu se situează pe poziția scepticismului distrugător papinian. Chiar faptul că el acordă cuvîntului *futurism* sensul propriei încercări de a rezuma teoretic postulatele estetice pe care mișcarea cu acest nume reușise să le aducă („pe baza experiențelor poetice și artistice proprii") în atenția creatorilor și publicului, vorbește, credem, limpede despre intenția sa de a descifra un sens al evoluției artei plecînd de la premisele existente. Reînnoirea artei este pentru el indisolubil legată de necesitatea creării unei noi conștiințe a frumosului — numită *estetică futuristă,* în directă legătură cu accepțiunea acordată mai sus termenului — care să izvorască „numai din faptul artistic, numai de el să aparțină și numai la el să se refere".

Este de văzut în respectivul demers teoretic al lui Soffici un răspuns personal la situația de impas în care s-au găsit la începutul secolului artele plastice confruntate pe de o parte cu presiunea tendințelor ordonatoare ale tradițiilor constituite, pe de alta cu noile deschideri în înțelegerea universului uman aduse de progresul științific și tehnologic. În mod particular în însemnările lui Soffici dispuse într-o formă coerentă în lucrarea menționată, se reflectă tipul de cultură eclectică comun multor intelectuali italieni de la începutul secolului. Respectul pentru valorile unui mare trecut ce a anticipat în multe privințe realizările moderne — edificatoare sînt paginile unde rigorii cubiste i se caută antecedente în arta Quattrocento — se îmbină cu aspirațiile libertare și naționaliste, toate sfîrșind prin a marca evident opțiunile pe plan etic, politic și chiar estetic ale autorului. În funcție de factorii ce au condiționat propria-i cultură — și nu tre-

buie să uităm că Soffici a fost esențialmente un autodidact, cu interese diverse și cu lecturi diferite, cu un cerc de amici neomogen ca formație și vederi — trebuie citite multe dintre paginile din *Principi* pe care, asemenea autorului lor, nu le putem socoti mai mult decît o suită de însemnări născute dintr-un interes pentru artă și destinele sale. Ar fi de menționat în acest sens doar capitolul despre *libertate*, unde demarîndu-se cu o trecere în revistă a exigențelor cărora trebuie să li se supună artistul în procesul creației, după ce se ajunge la afirmația că formula „artă pentru artă" indică o libertate „mai hotărîtă și mai fecundă", se face constatarea că „estetica futuristă trebuie să admită alte forme de libertate (...), mai temerare (...) și aproape nelimitate". Axiomele de tipul „arta nu este un lucru serios", „arta nu este venerabilă și nu trebuie să impună respect", „nu contează ca arta să fie inteligibilă", pot fi mai bine înțelese dacă le situăm în contextul tentativelor contemporane de desacralizare a artei, în contextul încercării de eliminare a barierelor create de rețete și prejudecăți, de scheme, academism, rutină, convenții, în contextul unei contestații ce a luat adesea forme iconoclaste. Adeptul deplinei libertăți, pentru care arta într-o bună zi va trebui să dispară întrucît prin cizelarea sensibilității generale ajunge „să facă de prisos propriile manifestări" este în *Principi...* un Soffici aflat în ipostaza sa de artist luat de valul năzuinței de a reformula o întreagă concepție asupra artei în sensul transformării ei într-o exprimare suficientă sieși. Ingenuitatea multor formulări pot să surprindă în *Principi...*, mai ales dacă sînt raportate la observațiile judicioase asupra artei făcute în textele ce ies de sub zodia improvizației și se vor examene concrete ale unor opere sau ale unui fenomen artistic, efectuate cam în același in-

terval cînd autorul lor se lăsa angrenat în tumultuoasa aventură futuristă.

Există deci în același Soffici al anilor 1900—1920 două personalități distincte?

Un răspuns plauzibil la întrebare cititorul îl va afla parcurgînd cartea care urmează. Înainte de a fi o culegere de texte, ea este mărturia unei sensibilități artistice care a încercat să creeze punți între fenomene diverse, actul de identitate al unei reflecții ce a aspirat să se facă ecoul preocupărilor și inițiativelor ce au mobilizat energiile creatoare ale artelor plastice italiene în preajma și în anii primului război mondial.

Grigore ARBORE

PREFAȚA EDIȚIEI ITALIENE

Nu știu ce de Vallecchi m-a ales pe mine, aflat dincolo de ocean, să scriu o prefață la Operele *lui Ardengo Soffici.*

Soffici n-are nevoie de confirmarea mea. Despre valoarea lui am vorbit de multe ori începînd din 1921; Soffici e ilustru; e respectat chiar și de cei care nu-l iubesc; dar mulți îl iubesc și îl respectă; Soffici are un loc al său în literatura italiană a secolului nostru, așa cum o dovedesc aproape toate scrierile sale adunate în aceste volume; Soffici are un loc in istoria picturii italiene moderne; și, în sfîrșit, Soffici are un loc în ceea ce voi numi Istoria mitului Italiei, *fiind unul din bărbații ce au dovedit prin fapte că iubesc acest pămînt care este mai aspru decît altele cu cei care-l iubesc, îl apără, îl cîntă dar uneori, acești bărbați, din dragoste, se năpustesc asupra lui și îl blestemă, iar alteori se contrazic, pentru ca pînă la urmă să renunțe totuși la rațiune pentru a-l urma în destinul său. Soffici a făcut toate acestea din dragoste pentru Italia*[1].

[1] *„Să vorbesc despre dragostea mea pentru Italia: imensă și totuși absurdă. O dragoste a întregii mele firi: a spiritului și a cărnii. Poezie, artă, cer, pămînt, femei, animale, fructe, ținuturi, anotimpuri — totul îmi place la ea pînă la lacrimi, pînă la înfricoșătoarele ei defecte."* (Caietul lui Arno Borghi)

Și apoi Soffici nu este un artist cu multe ascunzișuri, precum cei care, pentru a le auzi apele subterane trebuie să pui urechea la pămînt, și nu a provocat niciodată aurore boreale cu ajutorul unor bombe atomice. Adică aproape că nu are nevoie de explicații nici de reduceri la un limbaj comun. Mare parte din paginile sale cele mai bune au fost introduse în manualele de liceu „fără încărcătura plictisitoare a notelor de subsol" cum remarca unul care a luptat atîta cu astfel de note și anume De Robertis, cel care a adunat în antologia sa Fior Fiore *și cîteva din paginile acestuia.*

Despre ce a scris nu există nici un dubiu. Despre ce a pictat — nici o ezitare. Despre ce spera, a spus el însuși atît de limpede ce anume, cînd, cum, unde, încît nu mai este nevoie de nici o cronologie. Ar fi caraghios să faci hermeneutică în cazul lui Soffici: să-l explici — imposibil; să-l definești — nu este necesar; să-l aperi — ar fi ridicol. Trebuie luat sau lăsat așa cum este. Soffici — așezat într-o anumită ierarhie — are un loc atît de firesc pentru noi, așa cum este nasul în mijlocul feței. Soffici nu are pretenția să fie altceva decît ce este, așa cum a venit pe lume în Toscana, în 1879, și cum s-a păstrat intact, ca să nu spun neschimbat, în adîncul ființei lui.

Și încă ceva: viața și-a scris-o el însuși și am putea spune că n-a făcut altceva decît să-și scrie propria lui viață. Ori de cîte ori se apuca să scrie, fie note în „jurnal", fie povestiri sau „instantanee de călătorie", fie explorări și divagații filosofice, fie prezentarea unor descoperiri de-ale sale sau de-ale altora, faimoși sau anonimi, pe care i-a întîlnit și — în sfîrșit, în ultimii ani — să scrie acel mare tablou al vieții unui pictor care este Autobiografia *sa avînd ca fundal Franța*

și Italia de la începutul secolului pînă la primul război mondial, el își scrie viața. Și în aceste pagini de autobiografie judecă, blestemă, descrie, dezvăluie, cîntă: și nu trebuie să te aștepți să găsești în aceste opere pe altcineva decît pe el însuși.

Ce aș putea adăuga la această enciclopedie a lui însuși? Vreo anecdotă? O să mă feresc de așa ceva.

Îmi apreciez prietenii judecîndu-i integral, în unitatea și în evoluția lor, și nu în anumite detalii curioase. Să corectez cîte un amănunt, să resping vreo idee, ori să dezaprob o responsabilitate? Se știe că fiecare din noi vede lumea diferit și poate cu atît mai diferit, cu cît are o minte mai trează și o imaginație mai vie. Nu trebuie să ne mirăm dacă despre aceeași perioadă în care un Palazzeschi, un Slataper, un Papini, un Prezzolini au trăit aceleași experiențe, există mărturii atît de deosebite. Desigur confruntarea lor ar fi interesantă, dar nu ne-ar spune cine știe ce despre evenimentele respective și nimic nou despre personalitatea fiecăruia.

Cît despre ideile lui Soffici — cu care am fost destul de intim — mi s-a întîmplat de multe ori să-mi dau seama că atunci cînd îl credeam învins, la pămînt, tocmai bun să împrăștii sare peste inima lui, așa cum făceau cuceritorii de demult ai orașelor ca să nu mai crească nici măcar o buruiană pe acele locuri, mă găseam din nou în fața unui Soffici la fel ca înainte: neatins, întreg, impenetrabil.

Ori demonstrația mea se contrazice, ori sistemele sale fuseseră produse cu multe secole în urmă și poate cu argumente mult mai puternice, cu dovezi din belșug și exprimări clare încît puteau să fie socotite ca niște drumuri închise traficului, pentru că n-aveau nici o cale de ieșire. Îmi dădeam

seama că toate acestea nu aveau nici un efect. Curios era însă faptul că îndoielile şi afirmaţiile sale care mă frapaseră prin caracterul lor ilogic lăsaseră în mine o incertitudine, incitîndu-mă să cercetez şi să revin asupra subiectului discuţiilor noastre. Alteori mi se întîmplă că caut o cale de ieşire din contrazicerile şi locurile sale comune şi mă întreb dacă, după atîtea căutări, nu eram constrîns să mă întorc înapoi la epoca primei cunoaşteri şi să admit că intuiţiile sale despre viaţă conţineau un grăunte real de adevăr, chiar dacă nu este acesta cuvîntul cel mai nimerit!

Într-adevăr nu ştiu de ce m-a invitat Vallecchi pe mine.

Nu nutresc nici măcar speranţa că aş putea adăuga o pagină reuşită la cele afirmate de critică despre pictura şi literatura sa. Critica italiană a fost întotdeauna cinstită şi comprehensivă cu el.

După primii ani în care „descoperirile" (cum a fost Rousseau şi Picasso) şi „masacrele" sale (ca în cazul lui Tito şi a lui Bistolfi) trezeau neîncrederea şi aversiunea scriitorilor şi pictorilor din fotoliile aflate în primele rînduri care răspundeau la atacurile sale provocatoare sau la elogiile fără limite cu tăcere sau boicot, nu există carte sau expoziţie de-a lui care să nu fi fost comentată inteligent apreciindu-i-se exact cel puţin acele calităţi evidente ale creaţiilor penelului sau condeiului său. Aş zice că trecerea de la ostilitate la apreciere a coincis cu primul război mondial. Atitudinea publicului s-a schimbat atît faţă de Soffici, cît şi faţă de prietenul său Papini; însă este tot atît de adevărat că cei doi artişti înfrăţiţi în atîtea acţiuni comune, deşi întotdeauna diferiţi ca stil, s-au schimbat profund în acea perioadă.

 Ne amintim de conversiunea lui Papini, dar

oricine își dă seama că și Soffici a suferit o mare transformare. Și apoi nu este chiar atît de exact ceea ce susține Serra în al său Examen al conștiinței și anume că războiul n-ar fi schimbat literatura. Trebuie să facem distincții între diferitele literaturi! Ca și între diferitele războaie!

Mi-a lăsat o bună impresie critica despre Soffici. Există un acord general asupra lui Soffici scriitor ca și asupra lui Soffici pictor. Unii critici repetă fără să știe aceleași cuvinte cînd îl definesc. Recunoașterea lui Soffici este acum generală în istoria literaturii italiene care se aventurează să-i cuprindă și pe contemporani (e curios cum profesorii și criticii s-au înșelat, sau au rămas surzi și orbi față de unii contemporani; ce evaluări neașteptate au ieșit de sub pana unui Saint-Beuve, a unui De Sanctis sau Croce); și e ciudat cum spirite fără îndoială capabile să ofere o imagine nouă despre un scriitor deja catalogat și cunoscut să se lase tîrîte de considerații de moment dînd importanță unor scriitori lipsiți de originalitate și tăcînd atunci cînd este vorba despre personalități semnificative).

Nu este cazul lui Serra care a dat — mi se pare — cea dintîi evaluare exactă a lui Soffici, devenită din 1914 un loc comun Soffici este un dar.

Expresia aceasta a fost definitivă și o găsim la baza oricărei recenzii despre cărțile sale. A exercitat un fel de magie asupra criticilor care au reluat-o și și-au împrumutat-o unul altuia și încă o mai folosesc, nepierzînd nimic din forța evidenței sale, așa încît ne stăruie tot timpul în fața ochilor.

Ce voia să zică Serra? Definiția lui avea o valoare sugestivă. Părea că-l vede pe Soffici ivindu-se din neant, ca ceva gratuit și neaș-

teptat. *Prin ce „logică" literară ar fi putut să se ivească un Soffici chiar în acel moment al vieții literaturii? A fost oare apariția lui ceva neașteptat? Dar acest lucru este valabil pentru multe personalități originale; istoria încearcă după aceea să-i clasifice, să le caute motivațiile, să le numească predecesorii, rădăcinile, școlile, transformîndu-i adesea într-un fapt obișnuit (cum se face pînă și cu Dante, situat în poezia și cultura timpului său). Firește, se pare că întotdeauna se găsesc cauze pentru cele ce se petrec, dar se neglijează tocmai aportul pe care-l aduce o personalitate originală.*

Acest lucru este cu atît mai adevărat în cazul lui Soffici pentru că el nu se naște dintr-o tradiție scolastică. El este, împreună cu Papini, o noutate în lumea literară italiană, izvorîtă aproape în întregime din educația greco-latino-catolică (care păstrează adesea un miros stătut de biserică și de cancelarie funcționărească, iz de anticameră și parfum de curte) care zugrăvește într-o măsură atît de mică viața de zi cu zi și întîmplările obișnuite: războiul, aerul, lumina, marea, negoțul, aventura. Există o singură categorie de scrieri care fac excepție: acelea ale artiștilor ca Cellini, Leonardo, Vasari: la această categorie trebuie să ne referim atunci cînd analizăm cazul lui Soffici, care nu este un produs al culturii, ci o personalitate care a produs propria lui cultură, căutîndu-se pe sine.

Serra voia să spună însă, cu definiția lui, ceva deosebit și anume că Soffici avea darul *de a face să țîșnească de sub condeiul său cuvinte înaripate, colorate, sonore, mlădioase, proaspete și suculente, ca mugurii unui copac primăvara.*

Cu alte cuvinte, Soffici este prezentat de
 Serra ca un scriitor nealterat și firesc, departe

de căutările intelectuale, un fel de continuare a acelor văzduhuri și ținuturi, păduri, animale, oameni pe care el le descria cu dragoste, iar, uneori, cu un dor sfîșietor și care păreau prelungirea, într-o expresie verbală, definitivă, a unor forțe primitive, profund înrădăcinate și într-o continuă osmoză cu scriitorul. Era o definiție bazată pe o capacitate descriptivă a lui Soffici, așa cum o demonstrează exemplele.

O dată stabilită această trăsătură fundamentală, critica nu mai putea să greșească prea mult. Și n-a deviat decît din motive străine, de partialitate pătimașă, care îi făceau pe critici să pară asemeni luptătorilor în arenă care, la un moment dat, orbiți de furie, se aruncă asupra adversarilor, dar ies dincolo de saltea, fiind descalificați, demonstrînd mai degrabă vehemența resentimentelor lor, decît respectabilitatea artei lor. Cine nu recunoaște acele haruri esențiale ale lui Soffici greșește atît de mult încît nici nu putem să-l mai luăm în seamă, așa cum facem cu Luigi Russo.

Observația lui Serra a deschis calea. Dar a determinat, în același timp, sublinierea unui singur aspect al lui Soffici: capacitatea lui descriptivă.

În timp ce Panzini — un artist care se găsește într-o situație asemănătoare — oscilează ca un ac tulburat de puterile magnetice diferite ale lumii vechi și ale celei noi, Soffici, cu rădăcini mult mai puternice decît el, se păstrează neschimbat: însă, cu toate că nu s-a lăsat copleșit de cultura clasică, lui nu-i este teamă de cea nouă. Panzini apare ca un rătăcit. Soffici se simte la el acasă. Aceeași forță care îl face să absoarbă atît de adînc din pămînt sevele naturale și pure îl menține neclintit și în ieșirile sale în lumea modernă. Explorările pe care le face nu-i

schimbă firea și din ele se întoarce întotdeauna în satul din care a pornit, pentru a-și împrospăta forțele. Acest lucru explică ascuțimea capacității sale vizuale în artă și, totodată, orbirea lui în ceea ce privește politica.

Firește, comparația nu trebuie luată ad-litteram, dar explică direcția în care trebuie să ne îndreptăm ca să înțelegem bine personalitatea lui Soffici.

El a fost un scriitor, pictor combatant și un educator limpede, un polemist, un istoric și, uneori, un poet și, ca atare, a frapat și este studiat, dar toate aceste activități sînt contopite, legate una de alta, diferențiindu-l profund de ceilalți scriitori, pictori, propovăduitori de idei și popularizatori care au fost produși o dată cu el în Italia și care au, mai mult sau mai puțin, o legătură cu revistele Leonardo, mai întîi, și La Voce, mai apoi.

Aceasta este impresia pe care vechiul nostru prieten comun, de neînlocuit, Papini, a vrut s-o exprime scriind: „Ardengo Soffici nu este o ființă pe care s-o privești doar dintr-un singur unghi. Ori de cîte ori încerc să vorbesc despre el, descopăr caracterul indisolubil, admirabil al celor trei naturi ale sale: om al societății, pictor al naturii, artist al cuvîntului și al adevărului. Cine vrea să vorbească despre el ca artist, nu poate lăsa la o parte poetul, criticul, apostolul; nu pentru că pictura sa ar fi, cum se spune, „literară", — cu greu mai găsești astăzi o pictură mai esențial și mai convingător picturală ca a lui — ci pentru că înțelegînd desenele sale la justa lor valoare o să descoperi aceleași calități substanțiale care animă literatura sa. Cînd descrie un ținut, sau un om prin cuvinte, nu este numai poet ci și pictor: într-atît de puternică este evidența plastică și cromatică a descrierii, iar cînd pictează un peisaj sau o femeie din popor, cu acea sobrietate străveche de toscan serios

simți nu numai intenția ci și prezența poeziei, a acelei poezii delicate, lăuntrice, care nu ți se impune prin floricele și sunete goale, ci se plăsmuiește și strălucește din interior și care s-a aflat în inima ce a mișcat ochiul și mîna.

Personalitatea lui Soffici este sinteza și izvorul tuturor creațiilor sale, caracterul său așa cum ni s-a revelat în peste 30 de ani de cunoaștere reciprocă, ca prieten, ca artist, ca soldat, ca cetățean și ar fi jignitor să-l lauzi unui semen de-al tău pentru onestitate, însă atît de rar se întîlnește integritatea înnăscută, întărită de conștientizarea rațională — mai ales între artiștii moderni — încît nu este o injurie să afirmi că Soffici a fost și este mai presus de toate, în deplinul înțeles al acestui cuvînt, un mare gentilom.

În toate experiențele sale, bune sau rele, în greșeală sau în adevăr, în cele trupești sau spirituale, în țară sau în străinătate și-a păstrat neschimbată natura lui fundamentală de căutător onest al adevărului și al binelui, fără să se lase ispitit nici o clipă de atracțiile meschine ale onorurilor, cîștigurilor, elogiilor și compromisurilor. Și-a spus întotdeauna deschis gîndurile, fără ocolișuri, fără să calculeze cu prudență consecințele mai apropiate sau mai îndepărtate, chiar cînd sinceritatea și lipsa de menajamente puteau să-i dăuneze mai tîrziu.

Mizeria nu l-a înspăimîntat și chiar și astăzi, la cincizeci de ani, cu întreaga operă picturală și literară pe care a realizat-o trebuie să muncească continuu ca să se întrețină pe sine și familia sa.

N-a cerut nimic niciodată, nu a cerșit elogii și cîștiguri și nu și-a trîmbițat titlurile pentru ca publicul să-l cunoască, spre deosebire de alții care au făcut pentru arta Italiei mai puțin și calitativ mult mai slab decît el.

A trăit prietenia într-un grad înalt pe măsura sufletului său ales și a fost darnic în sfaturi și ajutoare cu prietenii — ba cu unii chiar prea mult — iar aceștia și-au dovedit recunoștința în felul acela bine știut și pe care cu ușurință ni-l putem închipui.

Dar în sufletul lui Soffici dăinuie o înțelepciune profundă — pe care o moștenise probabil de la părinții și strămoșii lui, ce se trăgeau din țărani toscani — care îl făcea să prefere valorile sigure, curate și esențiale tuturor „satisfacțiilor" grosolane și iluzorii pe care le caută mediocrii și oamenii fără judecată.

A trăi la țară, în singurătate, împreună cu soția și copiii săi, a lucra în momentele bune cu condeiul și (sau penelul), a citi sau a reciti cărți de bun gust, a conversa din cînd în cînd cu cei trei-patru prieteni care învinseseră în confruntarea cu timpul și cu soarta, a hoinări pe cîmpuri cu țigara în gură, sub soarele iernii și la umbra din timpul verii: aceasta era viața și fericita înțelepciune a lui Ardengo Soffici [1].

Acest Soffici are o preistorie : *cele învățate într-un sat din Toscana, cele care s-au prins de el cînd a stat într-un oraș ca Florența, frecventînd o Academie în care dascăl i-a fost Fattori și în sfîrșit cele pe care a început să le facă, constrîns de nevoi, pe vremea cînd se afla, străin, sărac și fără prieteni într-un oraș ca Parisul.*

Această prietenie a devenit o istorie *abia acum cînd ne-o povestește Soffici.*

Trebuie să ținem seamă de acest lucru atunci cînd ne referim la Soffici care a putut să fie așa de ușor orbit în 1923 de un clasicism iluzoriu, căruia i-a satisfăcut costisitoarea plăcere de a reprezenta întemeierea Ro-

[1] Giovanni Papini, *Ardengo Soffici*; Hoepli, Milano, 1933.

mei în Forul Roman ; sau cînd citim imitațiile sale tîrzii după poeți care, de la Homer pînă la Foscolo, au fost idealul său tainic, așa cum este marchizul din romanele-foileton pentru omul din popor.

De fapt Soffici și-a făurit singur cultura fără un plan anume și, așa cum i se întîmplă oricărui autodidact, (și într-o anumită măsură și celui care scrie aceste rînduri) a învățat gramatica atunci cînd știa deja să scrie și a folosit abacul după ce îl scuturase de praf pe Euclid.

În sfîrșit, regăsim chiar și astăzi urmele acelei formări întîmplătoare și dezordonate, cel puțin în ceea ce privește timpul și valoarea, iar aceasta nu este o critică, ci o notă distinctivă față de scriitorii italieni obișnuiți, de care nu ducem lipsă, aceia care scriu bine fără să spună ceva deosebit.

Firește, ceea ce contează este în primul rînd natura, personalitatea, omul Soffici, nu ceea ce a întîlnit sau s-a lipit de el. În cîteva amintiri ale toscanului Binazzi îl întîlnim tinerel la Iolo, în cele ale lui Prato aflăm că era atras de un anume Moisè Cecconi, care era un povestitor destul de fin, în genul lui Fucini, dar mai puțin sarcastic, într-o ambianță frecventată de artiștii acelui timp, mai mult sau mai puțin legați de atmosfera prerafaelită și dannunziană de la Marzocco (revistă estetizantă din Florența) ; era îndrăgostit de păsări și de Paolo Uccello și probabil de acel Pascoli care scrisese Paolo Uccello și avea prieteni pictori care erau cu toții împătimiți în discuții de teorie a artei, așa cum au fost mulți toscani încă de pe vremea grupului Macchiaioli și anume Graziosi, Costetti, Brunelleschi, Spadini ; găsim adesea și pe Paolieri și Sem Benelli ; Soffici însuși vorbește mult despre înrîurirea revelatorie pe care a avut-o asupra lui poetul și criticul florentin de origine germană Lückert,

care a fost printre primii ale cărui idei l-au influențat pe Papini.

În sfîrșit, toate acestea vin să sublinieze faptul că Soffici are rădăcini toscane, adică nu deosebite. Important este că din acea ambianță, din acele discuții, din acele dezvăluiri ceilalți nu au reținut nimic important, original, puternic, capabil să pătrundă în viața italiană și să lase o urmă precum Soffici.

Ceea ce contează în viață nu este ce înveți sau primești, ci acel dat pe care îl avem de la naștere ca impuls inițial al unui proiectil care poate fi întîrziat și uneori deviat ; dar nu va atinge niciodată o viteză mai mare decît aceea cu care a fost lansat. Cîte un obstacol ne poate frîna, ne poate întîrzia sau ne poate împinge spre inerție, dar nimic nu ne poate face să depășim nivelul capacității noastre native.

Istoria lui Soffici este în primul rînd istoria lui Soffici și mai apoi a acelora pe care i-a întîlnit — locuri sau femei, gînditori sau artiști. Spun acestea gîndindu-mă chiar la o forță atît de fascinantă ca aceea pe care o exercita Papini. Născut cu o fire incoruptibilă și cu însușiri nobile, dar neocrotit de o moștenire sau educație civilă ori religioasă regulată, se poate spune că viața lui Soffici s-a desfășurat ca o succesiune de greșeli, din care s-a redobîndit pe sine, și de aventuri în care nu a pierit și că linia acestei vieți este, ca toate viețile, un zigzag, dar că ea se reduce, privită de sus, tot la o reîntoarcere la începuturile sale, la locul de obîrșie și la înclinația sa fundamentală care este adevărul, dar nu un adevăr intelectual la care a ajuns prin forța logicii și prin îmbrățișarea consecințelor, ci un adevăr înțeles ca demnitate și puritate.

Adevărul pe care l-a căutat în ciuda divagațiilor și abaterilor, în pictură ca și în scris,

nu este adevărul filosofic ci cel etic. Opera sa este desigur un dar, însă este mai cu seamă o respingere a falsității, o repudiere a minciunii ca pată morală, o independență a minții care nu acceptă decît ceea ce simte înlăuntrul său. Soffici este un verist în pictură ca și în literatură pentru că este un moralist din fire. Ficțiunea îi provoacă oroare într-atît încît îi blochează fantezia.

Ceea ce îl ține departe de artificialitate, de fals, de superficialitate, de cîrpăceală, de enigmatic și de ermetic (dar și de farsă, de fabulație și de născocire) este firea sa care refuză tot ceea ce nu este firesc, nemijlocit, simplu și aceasta fără o motivație anume, ci din instinct.

Soffici este pentru vremurile noastre un miracol. Nu se știe cum a reușit să reziste astfel pînă la 80 de ani, dar aceasta este unica taină a vieții și a artei sale. Lipsit de apărare împotriva jignirilor și a tentațiilor (ca acel sătuc înconjurat din toate părțile de tentaculele orașului modern) s-a păstrat izolat și totuși nu apare ca un supraviețuitor.

Prima aventură din care a ieșit onorabil este Parisul. Și Soffici a fost unul dintre milioanele de italieni care simțeau și simt și astăzi dorința de a ieși dintre hotarele patriei aride. Unii pleacă de nevoie, alții chemați de aventură, unii ca să învețe de la alții, cîțiva ca să-i învețe pe alții. Soffici a plecat pentru toate aceste motive la un loc. Pe vremea aceea Parisul era văzut de burghezia literară italiană ca un Babilon al plăcerilor. Era locul ideal pentru călătoriile de nuntă. Unii mergeau la Paris pentru Moulin Rouge, alții pentru pederești. Eu m-am dus ca să studiez filosofia lui Bergson și a Contingenței, iar Soffici pentru a-și face o instrucție artistică mai liberă. Și cu speranța că o să-și cîștige mai ușor pîinea decît în Italia, Soffici a văzut

marele oraș cu ochii unui artist străin sărac : a cunoscut foamea și a descoperit geniul.

Trebuie să amintim că cea dintîi prezență a geniului care abia încolțește nu i s-a revelat în Italia, ci la Paris ; aici a văzut geniul acționînd, dar încă necunoscut, în acel moment miraculos cînd publicul încă nu-și dă seama de el și geniul însuși șovăie, precum acele flori care îmbobocesc, încă nesigure pe propriul lujer, iar cei care urmăresc cum încep să se deschidă petalele nu știu încă bine ce culori vor arăta în lumină. Vor fi respingătoare sau minunate ?

Existau mii de fire care să-l țină legat pentru totdeauna de acel oraș cu atît mai mult cu cît a avut și o mare revelație neașteptată : aceea a dragostei și a vieții fără griji, dezordonate, de intrus, impudică fără prejudecăți și fără înțelepciunea care se dobîndea din ea : a atins aproape brusc, așa cum i s-a întîmplat lui Soffici întotdeauna, consecințele ultime ale eticii pariziene.

În expozițiile lovilor putea să urmărească descoperirile și izbînzile lui Gaguin, Cézanne, Picasso, Rouault și avea sub ochi formidabila afirmare a impresioniștilor care erau pe cale să devină clasici, în timp ce Italia încă îi ignora. Pe vremea aceea a cunoscut probabil prima pereche de ciorapi de mătase pe picioarele frumoase ale unei femei. Se simțea, așadar, destul de bine ca să nu se mai clintească de acolo.

Cu toate acestea Soffici s-a întors în Italia. Primise cîteva fascicole din revistele Leonardo *și* La Voce. *La ultimul număr al primei reviste a mai apucat să colaboreze.*

Soffici muiase pana în călimară pentru a colabora la revistele artistice și literare, în afară de cele ilustrate care, cumpărîndu-i desenele, abia dacă-l mențineau peste nivelul foamei însă în atmosfera sărăciei. Descoperim

în acele scrieri un Soffici deschis tuturor influențelor străine purtate în Italia și în spiritul său: halucinații orientale, scamatorii ezoterice, abstracțiuni nebuloase. Exalta pictura egipteană pentru că exprima idei filosofice (!) Oare să-l fi adus înapoi în Italia, la căsuța modestă în care stă și astăzi, vreo decepție sentimentală sau dorul de bucătăria toscană și de vinul de Carmignano? Nu vreau să-mi fac iluzii, dar poate că l-a adus și chemarea lui Giovanni Papini care propovăduia pe malurile Arno-ului reînnoirea spirituală a Italiei, făgăduind un Sturm und Drang și un nou romantism pentru a împrospăta aerul închis; dar neîndoios această întoarcere contează mai mult decît toate evaziunile din istoria lui Soffici.

În Toscana s-a regăsit pe sine. Aici începe adevărata sa carieră: La Voce chema, în 1909, pe toți tinerii din toate părțile Italiei și de dincolo de hotarele ei să vină la Florența care nu era un Institut de Studii Superioare ci o școală liberă unde se putea învăța scriind, lucrînd, criticînd, luptînd și discutînd unii cu alții, ca și cum fiecare trebuia să fie cea mai bună gresie pentru lama de oțel a celuilalt.

Aici a început Soffici, la 30 de ani, să-și desfășoare activitatea, fiind cel mai vîrstnic printre „noii" scriitori (Papini avea 28 de ani, Prezzolini — 27, Amendola — 27, Jahier — 25, Slataper — 21) și totodată unul dintre cei mai „maturi", în viață — dar, în același timp, și cel mai puțin „pregătit". Toți ceilalți fuseseră sau erau la adăpost de grijile cele mai stringente, numai el simțise nesiguranța adăpostului și hranei zilnice.

Experiențele nu-l fac pe om, însă cel care știe să tragă învățăminte se îmbogățește lăuntric. Aureola Parisului și dubla sa vocație pentru penel și condei l-au așezat însă în primele rînduri. E curios că a început să scrie

pentru La Voce studiile sale asupra pictorilor impresioniști francezi și asupra lui Medardo Rosso mai degrabă ca să se înscrie în profilul revistei, care voia să instruiască și să revendice, decît din vocație ; dar pînă la urmă le-a scris cu plăcere și cu ocazia aceasta a pus în lumină o altă fațetă de-a sa ; aceea de popularizator, căruia și astăzi mulți italieni îi sînt îndatorați, dar care nu a fost pe placul unor critici. În focul polemicii și în laboratorul creației a trebuit să furnizeze explicații teoretice extrem de lucide despre noile mode care izbucneau la suprafață și anume Cubismul, care voia să reconstituie soliditatea picturală prin intermediul triunghiurilor, cuburilor, sferelor, după destrămarea Impresionismului (și a undelor de culoare), și în sfîrșit Futurismul (care voia să redea mișcarea cu ajutorul spiralelor și a sinuozității mușchilor).

Cărțile lui Soffici, alcătuite din articolele scrise în perioada aceea de efervescență și înnoire sînt superioare tuturor cărților franceze și italiene de aceeași categorie prin lărgimea vederilor, prin claritatea expunerii și prin rigoarea gîndirii (pe care eu o consider, dealtfel, atașată artiștilor care au avut cu totul alte motive de neliniște revoluționară și care au reprezentat nu numai un simptom de reînviere cît unul de neliniște sau cel mult de testament sau de rămas bun de la forțele Occidentului).

Despărțindu-se de La Voce Soffici a creat Lacerba ; mă exprim astfel cu toate că revista devenise deja celebră datorită articolelor lui Papini, dar Soffici a fost spiritul care a însuflețit-o și i-a dat impuls în continua cercetare de rezonanță a avangardei care a adus cu sine futurismul și l-a îndreptat spre un ultra-futurism și apoi în fața neantului.

Lacerba a fost un angajament de onoare (dacă ne putem exprima astfel despre o re-

vistă care ar putea fi judecată mai degrabă ca „dezonorantă" din multe puncte de vedere: artistic, moral, religios, logic, politic). Angajamentul de onoare consta în a înainta cu orice preț, în a nu avea teamă de nimic în efortul de a depăși orice poziție de satisfacție și de plafonare: și terenul a fost pîrjolit în mai puțin de doi ani.

După care nu mai rămînea decît să te întorci cu mult înapoi; lucru pe care Papini l-a făcut...

În perioada de la revista La Voce Soffici a scris una din cele mai nostime culegeri: Arlechinul. Sînt niște schițe scrise pe un ton între ironic, melancolic și verist, perfecte în genul lor. Regăsim aici arta minoră dar certă a scriitorilor toscani din perioada Risorgimento-ului, animată de idealuri călduțe și de pasiuni fără vlagă, dar de o mare onestitate și bine cumpănite.

Predecesorii lui au fost Renato Fucini și alți cîțiva minori. S-ar putea ajunge pînă la Sacchetti.

Această artă părea înecată de inundația dannunziană, dar la Soffici iese în evidență printr-un ton mai zeflemitor, fiind mai colorată, mai profundă, dar cu un registru mai restrîns; este totodată mai riscantă prin cutezanță, mai plină de rezonanțe de gîndire, mai precisă în tehnică, mai liberă în inovații. Fusese și Parisul la mijloc precum și La Voce cu problemele ei, în care cultura universală se revărsa din toate părțile lumii.

Soffici a făcut și o culegere de note de călătorie care i-au răspîndit faima de reprezentant al „fragmentarismului".

Cînd vorbim despre „fragment" nu trebuie să ne lăsăm intimidați de imaginea unei bucăți desprinsă aproape cu violență. Acest lucru este valabil numai cînd ne referim la pasajele din scriitorii antici desprinse din în-

tîmplare, sau din necesitatea citării necesară alcătuirii unei cărți cum sînt faimoasele Fragmente *din filosofii greci presocratici.*

Astăzi „fragmentul" este o compunere voită a exprimării care dezvăluie momentul cel mai viu și mai simțit al unei creații de gîndire sau de artă și deci nu trebuie privit sub aspectul ruperii, al desprinderii dintr-un întreg, ci sub cel al concentrării ; *este rezultatul unei alegeri și al unei accentuări în genul epigramei grecești sau al acelei* tanka *japoneze.*

Nu este o bucată *ci un* întreg ; *nu este produsul* întîmplării *ci al voinței* artistului. *Este, într-un anumit sens, un gen literar. „Fragmentarismul" a fost bine definit de Boccelli, în* Dicționarul enciclopedic italian *drept: „acea poetică și acel gust care au fost proprii în Italia, scriitorilor de după D'Annunzio, adunați laolaltă, printr-o întîmplare rară, în jurul revistei* La Voce...

În centrul acestei poetici se află conceptul de poezie ca transpunere nemijlocită de experiență autobiografică, comprimare, străfulgerare lirică a simțurilor, în afara oricărui plan și structuri : așadar ideea că poezia nu poate fi exprimată decît în fragmente și prin urmare este de neîmpăcat cu narațiunea, cu genul dramatic și cu orice fel de literatură «construită» și «obiectivă». De aici exaltarea liricii ca unica expresie compatibilă cu arta" (...)

Semnificația cea mai importantă a fragmentarismului constă în faptul că a rezolvat în felul său una din problemele fundamentale ale romantismului italian : eliberarea poeziei de „limbajul poetic" adică de acel limbaj aulic și convențional [1].

---

[1] Estetica „fragmentarismului" a fost expusă de Soffici în *Jurnal de bord* la data de 17 decembrie : „Frumosul este întotdeauna fragmentar într-o operă... cînd nu se mulțumește să exprime doar un moment de viață în deplinătatea lui" (n. aut.).

Probabil că Soffici a început să picteze, așa cum îl știm noi, după întoarcerea lui din Franța, dar lucrul acesta nu este sigur. Ilustrase, cred, după moda Jugend, *reviste ca* L'Assiette au beurre *și altele. În 1903, la Roncegno, într-un hotel de provincie, unde era găzduit Verga (așezat singur la o masă nu îndrăznise să-l deranjeze. Păcat! Cine știe ce istorie frumoasă ne-ar fi povestit Soffici) zugrăvise saloanele și sufrageria.*

Maraini zice că fiecare frescă avea 4 metri lungime și 2 metri lățime și ele evocau „serbări cîmpenești, carnavaluri, culesul viilor, în compoziții viguroase și ample prin concentrarea maselor". Toate erau scene în aer liber. Aparțin de fapt preistoriei lui Soffici; Istoria lui Soffici începe în 1909. Tot Maraini notează: „Se trezea în el acel simț al realității imediate, vii, spontane". Se știe că toți artiștii încep prin a imita și efortul cel mai mare constă în eliberarea de model, lăsînd să iasă ceea ce nu așteaptă decît să fie chemat.

Critica a observat această autodescoperire, autoregăsire a lui Soffici.

În 1920 Tinti definea picturile artistului din acea vreme ca aparținînd „unei perioade foarte fericite, „în care Soffici recîștigă propria sa libertate expresivă, se reîntoarce la o pictură elementară, nudă, sănătoasă, castă, cu o austeritate și transparență a limbajului întru totul toscană..," E plăcut să citezi astfel de cuvinte exacte. Am spus-o: „Soffici nu creează probleme: acel, nud, sănătos, cast, auster, transparent, candid, natural, ingenuu, spontan, feciorelnic, proaspăt, viu, luminos, colorat, pur *și alte adjective rostite în legătură cu el pot fi repetate și astăzi fără nici o teamă. Ceea ce contează în primul rînd pentru mine, mai mult decît orice, este să scot în evidență că în fond Soffici nu a fost niciodată francez și nu a aderat niciodată pe*

deplin la Franța. Parisul l-a orbit (să ne amintim că era fără viziera unei culturi), dar nu l-a absorbit niciodată ; chiar și în paginile întrucîtva nejuste și, la drept vorbind, ingrate pe care mai tîrziu le-a dedicat Franței, mi se pare că se simte acea ranchiună curioasă care se ivește în sufletele îndrăgostiților neînțeleși și neluați în seamă, care nu obțin nici măcar o mulțumire de la femeia căreia i-au făcut un mic serviciu.

Pictura și sculptura au mers întotdeauna împreună la Soffici. Este o mărturie a aceleiași evoluții, a acelorași abateri, a aceleiași credințe.

Au început să apară atunci, în tablourile și în paginile lui Soffici, aceleași ținuturi care au stăruit apoi pînă în zilele noastre și pe care în 1942 Barna Occhini le descria — „peisaje de la Poggio a Cajano, case țărănești, chiparoși, cîmpuri abia arate sau pajiști înverzite, arbori goi sau cu frunziș bogat, iar deasupra — cerul toscan, cînd luminos, cînd pălind la vremea apusului". — Cu cîțiva ani mai înainte Venturi spusese : „Peisajele lui Soffici sînt cele care se văd prin ferestrele casei lui. O iarbă foarte verde, straturile de flori de un violet aprins, drumul de un alb strălucitor, cîteva căsuțe albe și altele galbene și tot pe un ușor povîrniș de colină".

Iată cum apar în critică două elemente esențiale ale sufletului și ale artei lui Soffici : credința în adevăr și bucuria creației artistice (în literatură și în pictură).

„Culorile lui Soffici vă vorbesc prin propriile lor calități despre credința pe care omul de la țară o păstrează față de cîmpie. El o înfrumusețează puțin, ca pe o mireasă care se pregătește de nuntă, dar cu discreție, fără retorisme, fără reflecții ; ne-o arată în fața ochilor, așa cum o vede, cum o trăiește cu un respect care nu se clatină și care înțelege la fel de bine și cerul albastru și culoarea verde a unei verze".

Am subliniat cîteva impresii semnificative. Bucuria de a crea *se reflectă în tuşele ca şi în pînzele sale.*

Sentimentul artei ca o contopire plină de bucurie între artist şi natură a fost permanent şi este termometrul sigur al căldurii şi intensităţii lui ; în cele mai bune pagini, în tablourile cele mai vii, acolo îl simţi pe artist. Dacă uneori culorile au devenit cenuşii, iar proza mai puţin fierbinte, modificarea trebuie pusă pe seama scăderii acestei bucurii. Chiar şi astăzi mai păstrează şi o exprimă bine atunci cînd zice :

„In ce mă priveşte, eu, după goana aventuroasă între posibilităţile estetice, despre care am vorbit la început, sînt acum mulţumit că mi-am dat singur seama de stadiul pe care l-au atins şi am ajuns la concluzia că arta, ca şi dragostea, e rezultatul contactului şi contopirii sensibile şi spirituale, simultane, între două entităţi complementare : artistul şi ceea ce numim natura, în cazul artei, bărbatul şi femeia, în cazul dragostei... Astfel, sînt bucuros să contemplu cu afecţiune lucrurile şi aspectele lumii în care trăiesc, să-i desluşesc nesecata frumuseţe poetică şi să mi-o însuşesc, cu alte cuvinte adevărul ideal şi esenţial, şi să-l fixez în opera mea cît mai bine cu putinţă, potrivit viziunii şi temperamentului meu" (Borghese, 2 *aprilie 1959*)[1]

Lacerba — *unde a apărut* Jurnalul de bord, *chiar în primul an de apariţie al revistei — i-a orientat pe Papini şi pe Soffici spre futurism ; dar acea perioadă a fost scurtă ca o escapadă studenţească şi incandescentă ca un păcat mortal. Cred că atît unul cît şi celălalt nu au mai fost niciodată atît de fericiţi, atît de posedaţi de damnaţiunea lor voluntară şi totodată atît de convinşi ca atunci de dezlănţuirea totală a inteligenţelor lor în care, în fiecare săptămînă, trebuia să-i depăşească pe tovarăşii lor prin cutezanţă în res-*

[1] Este concepţia despre artă a lui Soffici, pe care o exprimase deja în *Caietul lui Arno Borghi.*

pingeri și prin născociri. Cuvintele și culorile păreau făcute numai pentru aventuri din ce în ce mai neobișnuite.

Iar Soffici a reușit chiar să prevadă unde s-ar fi ajuns în cele din urmă dacă s-ar fi continuat calea aceea și anume la arta fără sens, complet desprinsă de natură, mecanică și abstractă.

Cea mai „prețioasă" dintre cărțile lui Soffici este Chimisme lirice (1914) al cărei titlu inițial a fost Bif§zf + 18, pe care vă sfătuiesc să-l pronunțați Bizzefe (așa cum rosteau muncitorii tipografi, care lucrau paginile în care cuvintele nu erau numai sunete ci uneori simboluri, sau chiar părți de desene).

Este o carte pe care istoricii literaturii experimentale — azi la modă — o vor studia cu siguranță stabilind o relație cu invențiile pur experimentale ale lui Apollinaire, din ale sale Calligrammesc care, dacă nu mă înșel, au fost ulterioare acestora ; dar toate avîndu-și obîrșia în Mallarmé. Cititorul obișnuit va face bine să treacă peste ele ; experimentele sînt necesare în artă, ele au existat întotdeauna, dar artiștii de demult le aruncau după ce făceau unele încercări pentru ca mai apoi să-și găsească drumul propriu ; astăzi sînt prezentate publicului care le ia drept capodopere.

Totuși cititorul fin care va avea răbdare să se aplece asupra acestor încercări ale lui Soffici de a da viață unui nou stil, va vedea cu uimire că în fond vigoarea picturală, eleganța formei, intuirea contrastelor, calitățile culorilor și finețea combinațiilor îndrăznețe sînt calități pe care le vom găsi și în alte scrieri ale lui nu numai în această enigmatică serie de tablouri tipografice și șarade. Pentru a se convinge de aceasta nu are decît să traducă o anumită porțiune în limbaj poetic, propriu lui Soffici și totul va veni de la sine. E ușor să-ți dai seama de acest lucru

într-o carte a lui Soffici despre Arthur Rimbaud, scrisă în aceeași perioadă, că el se simțea, în binomul de artă și de viață care l-a legat strîns de Papini, de partea lui Rimbaud, adică de partea aceluia care alege aventura și nu de partea lui Verlaine, care încerca să-i reziste.

Cartea despre Rimbaud mă obligă să atrag atenția asupra unei trăsături a lui Soffici care a fost observată de mulți și anume aceea de inițiator și de popularizator, *de traducător, de intermediar de cultură între Franța și Italia. A fost o „misiune" care fusese deja inaugurată de orientarea dată de Papini și de Prezzolini în* Leonardo *și aspirația generală a acelui timp care voia să facă Italia mai puțin provincială integrînd-o în circuitul literaturii și al artei din alte țări. Or, Soffici a avut în această privință un rol important cu scrierile sale despre pictorii impresioniști, despre teoriile impresioniste, apoi despre cubiști și despre Cubism, despre futuriști și despre Futurism.*

Acest lucru este bine cunoscut și în cele ce s-au scris despre Soffici s-a făcut auzită, mai ales din partea tinerilor, recunoștința pentru acel act de cultură, ca să folosim o expresie care atunci era la modă.

De exemplu Orio Vergani spunea în 1954:

„Acest pictor, a devenit scriitor pentru a-i învăța pe italieni, *acum o jumătate de secol cine erau Rimbaud, Cézanne, Medardo Rosso și care, printre italienii plecați să exploreze Parisul, a fost probabil singurul care și-a dat seama că tînărul spaniol Picasso era un pictor adevărat și că „vameșul" Rousseau nu era doar un țicnit, că Appolinaire era un poet; pictorul acesta a fost probabil primul spirit „european" al Italiei de atunci, în mare parte incultă și provincială, iar la nivel academic mioapă și pretențioasă".*

(În același studiu Vergani spunea foarte bine că „Soffici-artistul și Soffici-omul nu pot fi separați..."). La rîndul său, Emilio

Cecchi vorbise, în 1919, despre „descoperirile" lui Soffici și anume a „misteriosului și straniului Rosso, a nesecatei duioșii a lui Renoir, a tragicei frumuseți a lui Cézanne, a purității sibiline a lui Picasso, a farmecului bizar a lui Rousseau".

Iar în 1952 Adele Luzzatto îl numea „deschizător de ferestre". Sub această idee se pot aduna unele din cărțile lui Soffici, care au cunoscut numeroase ediții, cu tiraje din ce în ce mai mari. Activitatea lui Soffici a început cu revendicarea națională (nu trebuie să uităm acest aspect deosebit) a lui Medardo Rosso, un genial inovator în sculptură (forțată să semene, în ce privește efectele, cu pictura) pe care Italia îl lăsase să emigreze la Paris și îl uitase definitiv. Această „campanie" (una dintre multele ale grupului de la revista La Voce) a făcut cunoscute publicului italian nu numai opera, ci și personalitatea lui Medardo Rosso, iar în viața lui Soffici (ca de altfel în viața multor pictori din acea vreme) o asemenea experiență a avut o valoare romantică, de exaltare, de entuziasm, de descoperire, de schimb generos de sensibilități și de idei.

Prietenia cu Rosso este unul din capitolele cele mai luminoase ale vieții lui Soffici.

Dar ceea ce nu s-a observat, sau dacă s-a făcut a fost într-o măsură insuficientă, este faptul că în cărțile sale de popularizare, în care pictura italiană era prezentată publicului italian pentru prima dată numai ca pictură, Soffici a dat la iveală o altă însușire a naturii sale morale și anume o limpezime, o linearitate și o precizie a termenilor și a conceptelor, care se deosebește total de ceea ce se înțelegea atunci prin critica artistică. Chiar și astăzi — cînd acele mișcări cărora el le sesiza și le afirma importanța pentru prima dată în Italia, nu mai sînt actuale —

cărțile sale se citesc cu plăcere, ca un ghid de la 1700 despre Veneția sau despre Roma.

Și în mijlocul celor mai dezlănțuite sau a celor mai extravagante aventuri din domeniul cugetării trebuie să recunoaștem că Soffici a fost întotdeauna strunit de bunul său simț ca să nu umfle cuvintele, cum fac adesea ignoranții și geniile închipuite. A se vedea de pildă un fragment pe care l-a publicat în Almanacco della Voce (din 1914) intitulat „Rază" care tratează despre unitatea lumii referindu-se la atomii ce o compun și o să descoperiți o precizie a limbajului, o simplitate a raționamentului, o respectare strictă a logicii (abia întreruptă de cîteva salturi poetice) care ar sta foarte bine în cărțile filosofilor de profesie.

Trecerea de la datele imediate ale conștiinței la speculația mai largă e realizată cu mijloace simple și întregul fragment poate fi citat ca un model de stil și de gîndire.

E adevărat că descoperirile lui Soffici sînt însoțite întotdeauna de o fanfară de certitudini pe care mai tîrziu le-a folosit ca să le distrugă combătîndu-le ca pe niște erori și abateri, cu aceeași beție a siguranței.

Poate că chiar în acest punct se revelează cel mai bine natura candidă a lui Soffici pentru că greu poți găsi la el o umbră de părere de rău pentru că a participat la distrugerea ideii de pictură, de literatură, de morală, de patrie pe care apoi a deplîns-o, a vrut s-o asaneze sau s-o devieze. Privită de aproape atitudinea pare contradictorie. Afirmațiile din prima perioadă contrastează cu cele din a doua. Dacă idealurile de pe vremea revistei Lacerba sînt adevărate, cele de pe vremea revistei pe care Soffici a scos-o singur în perioada de după primul război mondial (1920—1921), Rete Mediteranea, sînt false — sau viceversa.

Acesta este un moment capital pentru personalitatea lui Soffici și nu trebuie înțeles greșit pentru că altfel nu-l vom înțelege pe adevăratul Soffici. Și de fapt nu se va înțelege o mare parte din Italia ale cărei vibrații artistul le simțea în întregime, fiindcă se afla în fruntea celorlalți.

Soffici a fost schimbător în pozițiile sale, dar instabilitatea a fost o caracteristică a vremurilor noastre și este probabil proprie tuturor perioadelor în care bazele culturii devin nesigure, deoarece au fost corupte sau tulburate și în creuzetul inteligenței au fost aruncate ca resturi sau gunoaie ale culturii chiar și opere de artă desăvîrșite cum s-a întîmplat în cazul turnării statuii lui Perseu *pe care ne-a povestit-o Cellini.*

Odată cu avalanșa rapidă a atîtor noutăți materiale din toate timpurile și din toate colțurile lumii flacăra nu a mai fost suficientă ca să provoace topirea completă, astfel încît din burta unei statui apare cîteodată capul altor statui.

Schimbările din secolul trecut au fost prea rapide, iar cele din secolul nostru și mai rapide astfel încît Soffici a fost o mostră de instabilitate pentru că nu avea timpul să ajungă la o maturitate culturală. Dacă îl urmărim în perioada care ține de la înființarea revistei La Voce *pînă după primul război mondial — 1909—1920 — înseamnă să parcurgem o istorie a culturii care merge de la impresionism la abstracționism și o istorie a literaturii de la „fragmentarism" pînă la „rondism"* [1].

Același lucru se poate spune și despre politică. Cînd te gîndești că în 1913 i se părea o grozăvie că ar putea să împlînte baioneta în pieptul prietenului său Apollinaire, din

[1] Mișcare literară din jurul revistei „La Ronda" (1919—1923) (N.tr.).

raţiuni patriotice, dar că ceva mai tîrziu l-ar fi sfîrtecat chiar şi pe Goethe pentru a contribui la triumful Italiei împotriva odioşilor nemţi.

Soffici, ca şi Papini, ajunsese în 1913 (cu Lacerba) la negarea extremă şi la distrugerea anarhică a lumii greco-romano-catolice (dar să nu uităm că atît Papini, cît şi Soffici se născuseră în afara sau în orice caz la marginea acelei lumi care era în acelaşi timp cunoaştere şi limbaj, respect şi măsură). Războiul a fost pentru amîndoi o împrejurare pentru transformări: cu deosebire că Papini nu a participat direct la război şi i-a simţit prezenţa cu pătimire, pe cîtă vreme Soffici a luat parte la război, din care a ieşit transfigurat, cunoscînd sentimentul participării alături de un popor şi de aceea l-a simţit ca pe o acţiune. Papini şi-a găsit refugiul în religie, iar Soffici a ajuns la o comuniune cu concetăţenii săi (încerc să exprim prin nişte termeni sintetici anumite orientări a două mari spirite şi poate că forţez puţin diferenţa dintre ele).

Unul dintre primii care şi-a dat seama de acest aspect a fost Pancrazi în comentariul său despre Kobilek (1918). Aici el a fost cel dintîi care a elogiat calităţile fundamentale ale lui Soffici: „A ieşit de sub tipar pînă la urmă în Italia o carte, ziar sau jurnal în care războiul este trăit, văzut şi povestit aşa cum a fost, fără amplificări, falsificări sau atenuări mincinoase... scrise de unul din scriitorii cei mai evidenţi şi cei mai siguri (sublinierea mea)". În această carte Soffici nu vorbeşte numai despre sine însuşi... ci se interesează de rostul lucrurilor şi despre viaţa oamenilor din jurul său, pe care am putea spune că îi consideră în afara sa..."

Lui Pancrazi i s-a părut că în operele anterioare Soffici nu ar fi dovedit destulă sim-

patie umană, trăsătură specifică artei contemporane aparținînd tinerilor, și că ar fi găsit în război ceva mai mult decît se așteptase: „Pentru prima dată în viața lui, Soffici întîlnise și își dăduse seama de oameni". Și adăuga că Soffici era „singurul scriitor italian pentru care războiul fusese un eveniment care permitea reînnoirea vieții din temelii (*sublinierea mea*).

Un popas de plăcere a fost înainte de război volumașul intitulat Turnirul simțurilor (1915) compus, ca și altele, din notații zilnice, din schițe, refrene populare, din caricaturi, din emoții; dar început de la povestirea hazlie făcută de un sublocotenent care aștepta să plece pe front în casa unor femei destul de puțin virtuoase, unde se distra.

Trebuie să arătăm că în întreaga literatură de război care a înflorit în vremea aceea în atîtea țări (și al cărei prototip a fost acel Nimic nou pe frontul de vest de Remarque) nu au existat cărți atît de pline de culoare, de bucurie, de optimism ca acelea ale lui Soffici și mai cu seamă Kobilek care este o carte despre victorie, dar și în Retragerea din Friuli, care este o carte despre înfrîngere. Sînt cărți care au meritul celor precedente în foarte multe din paginile lor: conțin notații directe, evidente, pline de culoare despre natură; și sînt aranjate în ordine cronologică ca niște jurnale și ar putea, așadar, din punct de vedere al „genului literar" să fie considerate pur și simplu o prelungire a operelor lui Soffici din prima perioadă care își propuneau să redea impresiile imediate în scurte poeme în proză.

Dar, așa cum a observat foarte bine Pancrazi, este vorba și de ceva nou. Găsim și o trăsătură literară: vocabularul lui Soffici din aceste opere nu mai este atît de împănat cu toscanisme, folclorisme, fonetisme: dintr-un scriitor dialectal el a devenit unul italian.

În cele două cărți de război protagonistul este poporul italian, bineînțeles idealizat de Soffici. Pentru prima dată în viața sa, Soffici pare că a ieșit din sine însuși. (...)

Semnul cel mai evident al transformării lui Soffici l-am avut în 1920 la apariția revistei Rete Mediteranea *care cuprinde creațiile cele mai reușite ale lui Soffici : un carnet de note de călătorie și un jurnal de bord plin cu traduceri și schițe, cu amintiri și teorii, cu minunări sincere și mărturisiri hazlii. Cînd a publicat-o mi s-a părut că Soffici nu s-a schimbat prea mult din punct de vedere artistic și am acceptat principiul lui Serra după care războiul nu schimbă nimic în domeniul literaturii, dar războiul mondial din 1914-1918 nu a fost numai un război ci și o revoluție socială și s-a întîmplat ceea ce am văzut și după războaiele napoleoniene : spiritele se reînnoiesc și stilul se schimbă. Firește aceste schimbări nu se produc brusc decît în aparență. Există întotdeauna ceva care le pregătește și poate că un război—revoluție nu face decît să dea ultimul impuls. Transformarea lui Soffici dintr-un spirit anarhic într-un spirit disciplinat, dintr-un internaționalist într-un naționalist, petrecută în timpul celor patru ani de război, a fost în realitate pregătită cu mult înainte. (...). Și în pictura lui Soffici găsim căutarea ordinii și* reapare în ea figura umană ; *sînt scene cu unul sau cu cîteva personaje pătrunse de un sentiment de grandoare, rigiditate, hieratism, deși pictate cu culori mai degrabă stinse : verde, gri și chiar negru. De fapt nu contrastează cu peisajele, cu colinele, cu cerurile, cu casele țărănești din Toscana, cu peticele de verdeață, cu roșul și galbenul ivite ici și colo de la un soare care parcă ar străluci pentru prima dată pe pămînt, atît este de voios și de darnic ; dar desigur reprezintă o mare transformare. Dacă peisajele ne duceau cu gîndul*

la Cézanne, tablourile cu personaje i-au făcut pe mulți să se gîndească la Masaccio. Dar era mai firesc să-l întîlnești în educația lui Soffici pe Cézanne decît pe Masaccio, dar ultimul era de-al casei. (...).

Nu au mai fost alte modificări esențiale în perioada care ține de la sfîrșitul primului război mondial pînă la sfîrșitul celui de-al doilea (1920—1945). Cel de-al doilea cataclism mondial, cu spulberarea iluziilor pe care a provocat-o l-a adus pe Soffici la un echilibru aproape istoric făcîndu-l să treacă la elaborarea celei mai importante opere istorice a lui: o autobiografie în patru volume care merge de la naștere pînă la primul război mondial. Este viața unui artist italian văzută pe fundalul primilor ani ai secolului al XX-lea, narată cu experiența celui care poate privi înapoi fără să se rușineze sau să se căiască, pentru că cea mai profundă calitate a lui Soffici este aceea de a fi rămas aproape neschimbat de-a lungul atîtor nădejdi risipite, profeții prăbușite, certitudini zguduitoare, drumuri înfundate fără a simți nevoia de a-și face o vină din aceasta, sau de a se lamenta pentru soarta lui. Nu găsim nici un oftat de amărăciune pentru vremurile acelea care sînt văzute cu ochiul celui care nu mai încearcă pasiunile de atunci, nu le reneagă (ca unul care își alungă pe drumuri prietenul de care a ajuns să se rușineze), nu le judecă (ca unul care-și trimite în închisoare fiul vinovat) și nu le idealizează (ca cel care înrămează portretul ființei iubite). Dimpotrivă, le privește și le acceptă ca pe o parte din sine însuși, inevitabilă, sau care nu a putut să fie evitată și ca atare este acceptată. S-a născut astfel o operă capitală pentru italieni pentru că va rămîne ca o mărturie deosebită a acelor vremuri.

După mine, defectul ei este acela al unei perspective greșite: începe cu viața unui copil, în care multe amănunte, adesea fără nici o semnificație istorică, sînt așezate în prim-plan și povestite pe multe pagini; apoi se subțiază treptat-treptat pe măsură ce autorul se maturizează și este deci mai experimentat iar universul i se lărgește; ultimul volum, al patrulea, care cuprinde perioada întoarcerii lui la Florența, a activității în cadrul revistelor La Voce și Lacerba, a futurismului, ar fi trebuit să ocupe un spațiu mai mare: apare în schimb în planul cel mai îndepărtat. Mi s-a întîmplat adesea să compar această operă cu anumite tablouri religioase vechi în care un cîine sau un servitor ocupă întreg prim-planul, în mărime aproape naturală, în timp ce în spate, mult mai mică este cina cea de taină, apostolii sînt văzuți de la bust în sus, iar în centru, dar pierdut în mulțimea atîtor personaje și în învălmășeala de obiecte se zărește Cristos.

O analiză atentă a acestui drum al memoriei în vremurile trecute și a încercării de a le contopi în unitatea unei singure povestiri ne-ar edifica asupra influenței pe care acestea le-au avut asupra capacității expresive a lui Soffici, comparînd paginile acestor patru volume cu articolele sau cărțile scrise sub o impresie mai recentă sau mai directă: de exemplu, comparînd între ele unele din Portretele sale sau descrierile din Lemonio Boreo.

Dar fără să adîncesc această analiză, care ar necesita mult spațiu editorial și prea multă răbdare din partea cititorilor, observ că judecata criticilor a fost aproape unanimă. S-au subliniat două aspecte care reprezintă forța scrisului lui Soffici și anume peisajele și portretele: aș spune că în mod inevitabil, la Soffici, ca și la alți scriitori, pagina capătă

atîta relief încît te face să uiți firul întreg al narațiunii. (...)

Treptat-treptat, dar mai ales după primul război mondial au ieșit la iveală creații ale condeiului și penelului lui Soffici nu mai puțin importante, stîrnind în cei care i-au stat în preajmă sau l-au observat în locuri publice aceleași impresii de simplitate, de franchețe, de firesc, de educație aleasă, de superioritate și de viață dezinteresată, pe care le regăsim și în opera sa. (...)

Întîlnindu-l la o cafenea din Florența, fără să-l recunoască, Sandro Volta scria în 1931 că Soffici „avea înfățișarea unui om oarecare abia sosit de la țară... putea forte bine să fie unul din acei fermieri sau mici proprietari care vin la oraș în zilele de tîrg". Dar auzindu-l vorbind, rămîne uimit „de limbajul său, de manierele sale deosebit de simple, de întreaga sa ființă atît de diferită de cea a literaților și a artiștilor... Trăsăturile chipului său... exprimau o mare noblețe și o lumină spirituală cu totul ieșită din comun ; îmbrăcămintea era simplă, dar nu provincială, iar gesturile erau ale unui om extrem de rafinat". (...)

Dar cel mai viu și mai poetic portret al lui Soffici este făcut de Don Cesare Angelini (în 1922) pe vremea cînd — curios contrast ! — Papini își îndreptase pașii spre biserică pentru iertare și pace. Soffici apare neschimbat :

„Între aerul mohorît al acelei după-amieze noroase și suspinele delicate ale convalescentului spiritual (Papini) Soffici a intrat ca o adiere neașteptată de primăvară, aducînd cu sine sunetul argintiu al lunii martie în voce și în îmbrăcăminte. Chiar atunci sosise de la el de la țară și pe față mai păstra verdele colinei.

Soffici începu să vorbească cu o însuflețire simplă și reținută, rotindu-și ochii săi mobili — comoara sa cea mai de preț — în care jucau ape tremurătoare ca undele unui rîu pe sub tufișuri. Vorbea despre aerul curat și străveziu de pe colinele sale,

despre ultimele frunze de viță care străluceau ruginii pe araci, despre ploaia care-l apucase pe la mijlocul drumului, despre curcubeul care se arcuia la Fiesole după ploaie... Soffici termină de vorbit... și în scurta pauză care urmă își privi surîzător vîrfurile degetelor care mai purtau încă urmele paletei pe care abia o pusese deoparte înainte de a ieși în oraș...“

Că Soffici s-a păstrat ca atare reiese și din descrierea făcută de unul din cei mai recenți vizitatori ai săi, Alberto Cavallari (în 1958), care ne povestește printre altele că Soffici care avea aproape 80 de ani nu făcea iarna focul în casă distrîndu-se ironic că trebuia să-l aprindă pentru tînărul care venise să-i facă o vizită! Poate că în gestul acestui om natural este un simbol pentru atîția dintre noi, cei nenaturali. (...) Un om care a fost capabil să rămînă în locul acela timp de 60 de ani și din care n-a ieșit decît pentru evenimente extraordinare, este cu siguranță un om cu rădăcini în pămîntul său, adică o raritate.

Și eu m-am dus să-l vizitez acum cîțiva ani (1957) nu la Poggio a Cajano ci la Forte dei Marmi și iată ce-am putut să scriu și să mărturisesc cu bucurie :

...„Nu m-am dus să-l vizitez pe Soffici pentru a afla noutăți. În fond ai impresia că el trăiește într-o lume numai a sa în care cu greu poate pătrunde alt sunet decît cel al vocii lui. Nu m-am dus la Soffici pentru discuții pentru că știm deja destul de bine toate motivele noastre de neînțelegere și de divergențe și ne-am ciocnit de atîtea ori scuturile încît aproape că ne-am plictisit de zăngănitul lor. Pe mine mă atrage Soffici ca unul dintre acele cazuri rare de supraviețuire a păgînității spiritului. El reprezintă pentru mine firescul oamenilor Renașterii care se scuturaseră de orice urmă a altor civilizații părînd că au recuperat naturalețea, pacea, hotărîrea, puritatea netulburată (dacă se cuvine să vorbești astfel despre oameni, care

dealtfel sînt culți, inteligenți și plini de curiozitate) pe care le-au păstrat fără să se clintească.

Soffici este un om care prezintă garanții. E sigur că el vorbește bine, pictează corect, gîndește precis, acționează fără tulburări de conștiință. El e una din acele ființe nobile, care par să trăiască într-o lume necunoscută, pierdută și izolată de timpurile noastre de spaimă, disperare, neliniște și frămîntări. Și eu fac parte din lumea asta nenorocită.

Sînt tot timpul plin de regrete față de trecut și față de prezent și aș zice chiar, dacă se poate așa ceva, și față de viitor în sensul că orice aș face știu că n-o să mă satisfacă și orice hotărîre aș lua rezultatul mi se va părea că nu conține tot ce am proiectat și pentru că mă voi dojeni că n-am suficient curaj și destulă voință. Or, o fire ca a lui Soffici exercită o mare atracție asupra mea și am aproape impresia că mă aflu în preajma lui Leon Battista Alberti, una din acele personalități ale Renașterii care se simțeau menite de însuși Dumnezeu pentru un destin de excepție, pus deasupra celorlalți și ferit de orice păcat și de orice ezitare.

Desigur am cunoscut și imbecili, mai cu seamă într-o anumită parte a Italiei, pe care am străbătut-o într-o anumită vreme, care sînt mulțumiți de ei înșiși, de succesele lor practice, de meleagurile ca și de nevestele lor, de fiii lor și de ziarele lor, de deputații lor și de mai știu eu ce alte lucruri comune din acel univers foarte îngust.

Dar bineînțeles că nu acesta este cazul lui Soffici și ar fi inutil să explicăm cum și în ce fel. Siguranța lui Soffici este de natură superioară, a celorlalți e simplă suficiență. Aceasta nu înseamnă că Soffici n-ar fi avut succese de ordin practic și monden. Colaborează la periodicul cel mai răspîndit din

Italia, tablourile lui se vînd, i s-a decernat unul din cele mai rîvnite premii literare, iar Operele *lui* complete *urmează să fie publicate la un mare editor. Dar toate acestea nu i-au schimbat modul de viață, așa cum nu l-au schimbat, de fapt, nici sîcîielile la care a fost supus în alte momente. Firea lui netulburată se află deasupra lucrurilor de felul acesta. Vorbesc aici de ceea ce se simte în cuvintele pe care le scrie, în culorile pe care le pune pe pînză, în cugetările pe care le rostește. În această fire fericită, nobilă, demnă se află secretul lui Soffici.*

L-am regăsit aproape neschimbat, așa cum îl cunoscusem în urmă cu aproape cincizeci de ani, fără ca timpul să-i fi alterat facultățile mintale, sau să fi pătruns în structura sa cu acea măiestrie pe care trecerea anilor o are de a desface și legăturile cele mai strînse. Și alții mi-au spus despre el : E ca un bătrîn măslin toscan, iar comparația aceasta mi-a plăcut mult.

Asemănarea lui fizică cu Baudelaire se potrivește de minune cu această uscăciune permanentă a trăsăturilor.

Și cei grași au o atracție a lor dar e ca aceea a norilor. Schimbările lor sînt la întîmplare și imperceptibile în același timp, se lărgesc pe nesimțite pe o mare suprafață. Și nimeni nu poate să-mi scoată din minte că cei slabi se dăltuiesc pe ei înșiși. Într-o persoană slabă trăsăturile feței rămîn mai bine conturate. Și era foarte firesc să ne întoarcem adesea cu gîndul la marele nostru prieten comun, Papini, și la ceea ce viața acestuia a rămas pentru totdeauna misterios, insesizabil și de neatins, discutînd cu mare afecțiune, aproape cu tandrețe, dar fără să ne modificăm tonul adevărat care existase în timpul conversațiilor noastre : la fel ca toți cei trecuți de 70 de ani, care nu mai au ambiții, au văzut multe, nu mai așteaptă nimic și se bucură doar de faptul că gîndesc. Sînt unii

oameni care se bucură foarte mult de faptul că pot să spună orice lucru ; și atunci cînd spun ceva îl spun în sensul cel mai larg al cuvîntului, fără să clipească din ochi. Capacitatea lui Soffici de a rezista la observațiile mele de acest fel a fost una din cele mai potrivite pe care o recunosc și pentru care am rămas în relații bune.

Aceste „schimburi de idei" dominate de cel mai desăvîrșit dezinteres — desigur, n-au nici o semnificație pentru lumea din jur și valoarea lor este total diferită de politică. Probabil că acesta este punctul care mă deosebește pe mine de Soffici, stînca ce desparte apele noastre și le trimite într-o parte și în alta. (...)

Nu vreau să repet ce a scris Serra despre el și care a rămas proverbial pentru toți literații din Italia : Soffici este un dar... Dar Serra, cu tot respectul care i se cuvine, vedea numai condeiul și nu omul. Or, Soffici este un om, iar condeiul vine după aceea. Vine după penel. Vine chiar după pușcă. Și în fond întotdeauna a fost așa. Ceea ce contează este personalitatea. Soffici este cineva.

Harul său de a exprima, în scris sau în pictură, este mare, dar mai presus de toate este firesc. Parcă ar veni din altă lume. Dar aceasta caracterizează tot ceea ce face el, iar greșelile, retorica, improvizațiile sale pot fi întotdeauna dovedite și acceptate. Curios este că, în fond, eu sînt de acord cu el tocmai în acea parte a lui înspre care aș fi înclinat să am obiecții. Uneori Soffici, în loc să se folosească de acea putere magică a sa prin care poate face dintr-un purice o lume, își îngăduie să privească lumea în general și s-o reducă la un purice. Mă refer la filosofia lui, domeniu pentru care nu e dotat.

Dar, repet, partea curioasă a personalității sale este tocmai că acolo unde aș putea să ridic foarte ușor obiecții, în momentul cînd

ajungem în fondul problemei cădem de acord. Eu poate știu ceva mai mult despre istorie, cunosc atîtea fapte, i-am adîncit în atîtea nopți de lectură întîmplările răscolite de atîtea capete luminate din lumea noastră (occidentală) — dar după ce am citit atîtea și după ce m-am frămîntat mult observ că ajung la aceeași înțelegere globală a lumii ca și el și atunci îl privesc cu un surîs de admirație și invidie. Ajunsese acolo înaintea mea. Ajung pe culme și pe cine găsesc? Pe Soffici.

Iată-mă și pe mine printre critici, deși n-am avut această intenție. În acest moment în care simt că trebuie să închid vasul amintirilor și al însemnărilor tot nu știu de ce Vallecchi mi-a cerut să prezint operele lui Ardengo Soffici. Eu nu sînt critic literar și nu sînt nici muzician. Însă mă distrez punînd discul să cînte. Și eu v-am făcut să ascultați „discuri" literare de pe vremuri. Dar ce este un scriitor dacă nu ceea ce se citește din scrierile sale? Și care este calitatea unui autor dacă nu aceea de a se face citit și după ce a fost tipărit și după ce a murit în feluri atît de deosebite?

Pentru că un autor care a scris opere, ca să zicem așa (deși este impropriu) foarte mari dar ținute în sertar și necitite de nimeni nu ar fi un „autor". Pur și simplu nu ar exista. El există numai atunci cînd în cuvîntul scris se regăsesc și ceilalți; prin simpatie sau prin respingere, prin batjocură sau afecțiune și cînd omenirea (adică acea parte mare sau mică pe care cititorul a cucerit-o) se recunoaște în problemele și pasiunile ei actuale, în cuvintele spuse pe care le refăce.

Ceea ce a vrut autorul are o importanță mult mai mică. Numai prezentul contează.

De aceea critica unui autor nu poate să fie altceva decît istoria criticii.

Acum cred că înțeleg că Vallecchi voia ca eu să evoc unele lucruri spuse de Soffici, împreună cu observațiile mele. Voia să găsească un „gramofon".

Am văzut astfel apariția și transformările unui om al Italiei moderne, care părea reînvierea unui antic, deși poate că era mai natural ca un modern să vrea să se facă antic ; dar aceasta n-are nici o importanță pentru că el este o persoană deosebită în care alții vor continua să se citească pe ei înșiși. Iar acesta este semnul sigur al măreției și al artei.

Giuseppe Prezzolini

IMPRESIONISMUL ŞI PICTURA ITALIANĂ

cazul medardo rosso

IMPRESIONISMUL ŞI PICTURA ITALIANĂ

I

Ce este impresionismul

Ce este, sau mai bine zis, ce a fost impresionismul? Mulţi au dat un răspuns la această întrebare, dar aproape nimeni în mod exhaustiv şi convingător. Pentru adversari — profesorii de belle arte, pictorii academici, tradiţionaliştii serioşi, prudenţi şi nuli, în sfîrşit pentru spiritele mărginite şi sclerozate — impresionismul a fost un fel de tărăboi estetic făcut de cîţiva tinerei nerușinaţi şi fără minte, care, incapabili să se supună sacrelor discipline ale şcolii, începură într-o bună zi să facă zarvă, tîrînd în noroi arta şi regulile sale. Pentru esteticienii ruskinieni, adoratori intransigenţi ai trecutului, el a fost negarea stilului, a nobleţei şi a frumuseţii pure. Potrivit părerii lui Henri Thovez, a fost o înjosire a tuturor demnităţilor estetice venită din partea unor pierde-vară infatuaţi şi cam puşlamale, a unor pictoraşi care ocolesc truda, şi al căror unic ţel era de a ascunde sub o tehnică confuză neputinţa lor. După părerea saltimbancului Péladan, a fost pur şi simplu o escrocherie urzită de

negustorii de tablouri din strada Laffitte cu scopul vădit de a discredita arta franceză și de a stoarce cît mai mulți bani de la snobii din toate țările.

Pentru partizanii impresionismului, acesta a fost, firește, ceva deosebit de frumos și de important, dar nici printre definițiile pe care le dau aceștia nu e ușor să afli una care să fie cu adevărat completă. Dacă sînt mai puțin false decît acelea ale dușmanilor, nu sînt, totuși, mai puțin artificiale. Unii îl consideră un produs al științelor fizice, alții atribuie o importanță excesivă reformelor pe care le-a adus în tehnica picturii. Foarte puțini sînt aceia care i-au clarificat semnificația poetică și spirituală. Nici cărțile [1] de curînd apărute ale lui Camille Mauclair și Vittorio Pica nu adaugă prea mult la ceea ce se scrie de vreo 20 de ani despre această școală în revistele și cărțile din lumea întreagă și mai ales în Franța. Într-adevăr, atît primul cît și al doilea critic văd prea des în impresionism doar un *procédé* opus celui preconizat de școală, fără a reuși să-i descopere originea adevărată, caracterul, sau măcar defectele. De aceea atît formula „căutării celei mai mari luminozități și transparențe atmosferice posibile și a expresiei dinamizate a realității con-

---

[1] Camille Mauclair, *L'impressionnisme. Son histoire, son esthètique ses maîtres.* Paris.

Vittorio Pica, *Gli impressionisti francesi* Bergamo, 1908.

Două cărți pe care oamenii de cultură din Italia, care se ocupă de atitea fleacuri cosmopolite, nu le-au luat în considerație cum s-ar fi cuvenit. Nu pentru că vreuna din ele s-ar fi ridicat cine știe cît deasupra mediocrității (cea a italianului, lucrare de mîna a doua, scrisă după criterii absolut comerciale, nu ne lămurește chiar deloc); dar ambele cărți, mai ales datorită numeroaselor reproduceri de tablouri impresioniste cu care este ilustrat textul, emană un suflu înnoitor, care nu poate decît să folosească tinerilor artiști italieni.

temporane", pe care o dă Pica, cît şi formula emisă de Mauclair în termenii: „o revoluţie a tehnicii picturale, paralel cu o tentativă de exprimare a modernităţii", deşi destul de precise, nu ating decît o latură, cel mult două, ale problemei, fără să pătrundă suficient înlăuntrul ei, şi cu atît mai puţin s-o rezolve.

Prin urmare, cine va dori să fie mai bine informat despre ceea ce a fost cu adevărat impresionismul, va trebui să se adreseze ca de obicei unui poet, lui Jules Laforgue, care l-a văzut născîndu-se şi dezvoltîndu-se, i-a fost, într-un fel, părinte, însă într-un alt domeniu, şi care, după vechiul obicei al poeţilor, ştie să vadă mai profund şi cu mai multă limpezime lucrurile. Să vedem ce spune:

„Lăsînd la o parte cele două iluzii ale artei şi cele două criterii în jurul cărora au bătut apa în piuă *esteticienii:* ba *Frumosul* absolut, ba *Gustul uman absolut* — scrie poetul în notele sale asupra impresionismului (apărute postum) — există trei iluzii invincibile cu care s-au nutrit întotdeauna experţii în pictură: *desenul, perspectiva şi lumina de atelier.* Acestor trei elemente le corespund, în mod obişnuit, cele trei evoluţii care constituie formula impresionistă: formele obţinute nu prin intermediul desenului-contur ci numai cu ajutorul vibraţiilor şi al contrastelor de culoare; perspectiva teoretică înlocuită cu perspectiva naturală a vibraţiilor şi a contrastelor culorilor; lumina de atelier adică tabloul pictat — indiferent că reprezintă strada, cîmpia sau o încăpere luminată — în lumina egală a atelierului şi executat la orice oră, este înlocuit acum de plein-air, adică de tabloul făcut în faţa obiectului ales (oricît de greu ar fi acest lucru) şi în minimum de timp posibil, date fiind schimbările rapide ale intensităţii luminii căzute pe lucruri".

Aceasta este expunerea firească a intenţiilor practice ale impresionismului. Dar să continuăm :

„Desenul este o prejudecată mai veche şi încă actuală a cărui origine trebuie căutată în primele experienţe ale senzaţiilor umane. La început ochiul, necunoscînd decît lumina albă cu umbrele sale nedivizate şi în consecinţă nefiind deloc ajutat în experienţele sale de izvorul (ressource) culorilor distinctive (discernantes) s-a folosit de experienţele tactile. Atunci prin intermediul asocierilor obişnuite de sprijin reciproc şi mai apoi datorită eredităţii, prin modificările dobîndite în facultăţile organelor tactile şi în cele ale organului vizual, semnificaţia formelor a trecut de la degete la ochi. Formele circumscrise nu depindeau, la omul primitiv, de ochi ci ochiul prin succesiune şi rafinament a derivat din acestea, pentru înlesnirea experienţei, sensul contururilor nete şi, de aici, acea puerilă iluzie a traducerii realităţii vii şi simple prin intermediul desenului-contur şi al perspectivei desenate.

Ochiul nu trebuie de fapt să cunoască decît vibraţiile luminoase după cum nervul acustic nu cunoaşte decît vibraţiile sonore... Impresionistul vede şi reproduce natura aşa cum este ea, adică exclusiv prin vibraţii luminoase. El face abstracţie de acele clasificări infantile : desen, lumină, modelare, perspectivă, clar-obscur ; toate acestea se rezolvă, în realitate, prin vibraţii colorate şi trebuie obţinute pe pînză numai cu ajutorul vibraţiilor colorate".

Nici că s-ar putea ceva mai limpede şi mai concis. Dar acestea sînt teorii exprimate şi de alţii, chiar dacă nu la fel de bine, iar caracterul lor ştiinţific ne împiedică să le considerăm drept baza unică şi cea mai valabilă a unei şcoli artistice. Dar pe noi ne interesează să cunoaştem motivaţiile, să zicem aşa,

transcendentale, ale revoluției impresioniste, și de aceea să urmărim mai departe cele spuse de Laforgue :

„Vechea estetică — spune Laforgue — a oscilat alternativ între aceste două iluzii : Frumosul absolut, obiectiv și omul absolut, subiectiv, Gustul. Astăzi avem un sentiment mai precis al vieții în noi și în afara noastră. Orice om există în funcție de momente și împrejurări, de specificul neamului și al condiției sociale și de gradul evoluției individuale, ce alcătuiesc o anumită claviatură la care lumea exterioară cîntă într-o anumită manieră. Claviatura mea este într-o continuă schimbare și nu există alta identică cu ea. Toate claviaturile sînt legitime".

Și mai jos, vorbind din nou din evoluția „ochiului impresionist" :

„Situația cea mai favorabilă libertății acestei evoluții este desființarea școlilor, a judecătorilor... a parazitismului criticilor de artă lipsiți de gust, a diletantismului nihilist, a anarhiei deschise tuturor influențelor care domnește în acest moment printre artiștii francezi : «Fie ce-o fi, treacă de la noi». Deasupra omenirii legea își urmează drumul firesc, iar Inconștientul suflă încotro vrea".

Iată așadar exprimată în cuvinte clare, după părerea mea, semnificația cea mai tainică a impresionismului. Este vorba deci de o școală fondată, fiziologic vorbind, pe evoluția simțului optic, iar din punct de vedere spiritual — pe libertatea absolută acordată oricărui temperament, pe legitimitatea tuturor „claviaturilor", pe căutarea exclusivă a caracterului și expresiei.

Așa și este. Rămîne acum să examinăm rezultatele sale, sau mai bine zis, bazîndu-ne pe aceste fapte, să vedem care au fost meritele și lipsurile sale.

II

Meritele impresionismului

Meritele impresionismului sînt mari şi variate. Primul este acela de a fi abolit normele şi ierarhiile estetice. Încă din epoca Renaşterii care a făcut să apară în Italia, mai ales în formele sale cele mai dăunătoare, academismul unei anumite Grecii — adevărata Grecie n-a fost niciodată bine înţeleasă la noi — vechile şcoli de pictură copiaseră din manualele de artă poetică, ori din alte lucrări asemănătoare, anumite precepte care s-au propagat repede aproape peste tot şi, treptat, odată cu dispariţia spontaneităţii şi forţei sentimentelor, au început să capete caracterul aspru al unor legi inviolabile, sub care aceste şcoli erau strivite. Astfel, potrivit acestor precepte, „tonul general" al unui tablou, de exemplu, era tot atît de indispensabil frumuseţii sale pe cît era pentru tragedie „unitatea de timp, de loc şi de acţiune" (oh, Shakespeare!). Compoziţia „corespundea, mai mult sau mai puţin, celor „cinci acte" obligatorii, „noblеţea subiectului" corespundea nobleţei personajelor unei drame. Cuvîntul „sublim" este de altfel la ordinea zilei, iar o operă sublimă era socotită nu aceea care releva cu mai multă putere un uriaş univers spiritual, ci aceea care respecta cel mai bine preceptele şcolii, legitimîndu-i calităţile. În sfîrşit, ajunsese să se stabilească un nou tip de tiranie cu totul necunoscută rasei pure a artiştilor primitivi, iar pictorii de bună credinţă încercau să se descurce cît mai bine cu putinţă printre aceste himere: „frumuseţea elenă", „coloritul venetian", „preceptele lui Cornelius", — uitînd cu totul de ceea ce era de fapt arta şi viaţa.

Ce-i drept, se mai găseau cîte unii care dădeau cu piciorul tuturor acestor lucruri sublime, tocmai pentru că nu se gîndeau prea mult la ele, şi creau capodopere vii, aidoma oamenilor, aruncînd astfel prin lume primele seminţe ale unei arte noi; dar erau puţini: Rembrandt, Bruegel, Salvator Rosa, Goya şi alţi cîţiva. Cei mai mulţi se lăsau duşi de curentul epocii. Italienismul era o ciumă care făcea mai multe victime decît cea bubonică iar dacă Italia, dintr-un impuls nestăpînit al unor facultăţi native excepţionale, a continuat să creeze cîte o operă semnificativă, ce-i drept la intervale tot mai mari, toate celelalte naţiuni ale Europei, şi mai ales Franţa, cădeau tot mai des pradă acestui flagel.

În aceste vremuri de restrişte, Lebrun, „pictorul regelui", apoi Greuze, Prud'hon, Girodet şi alţi impostori de teapa lor, au trecut, la nişte popoare civilizate, drept mari artişti.

Pentru ieşirea din această sclavie, ca din atîtea altele a fost necesară — unora li se va părea ciudat — obişnuita vărsare de sînge, mereu dătătoare de viaţă, divina efuziune a sîngelui: revoluţia, şi anume revoluţia franceză. Tăind capul regelui, francezii de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea au decapitat cu aceeaşi lovitură hidra scolastică; abolind monarhia şi castele sociale, au dărîmat şi ierarhiile estetice, iar libertăţile pe care le-a recîştigat poporul au fost redobîndite şi de artă.

Impresionismul a venit mai tîrziu să dea lovitura de graţie. *La carrière ouverte aux talents* mai însemna pe lîngă sensul strict şi altceva, anume că lumea este deschisă spiritului poetului şi artistului. Géricault şi Delacroix au fost primii pictori care au profitat de acest dar. Al doilea chiar mai mult decît primul. Romantic, într-o vreme, şi realist, Eugène Delacroix transpune în operele

sale în primul rînd energia populară și naturală care izbucnește din inima unui neam renăscut la o viață nouă. Martor al unor evenimente mari și tragice, sufletul său a fost profund impresionat de acestea. Desenul său a evitat moftul pedant scump clasiciștilor, iar culoarea sa pare să reflecte vehemența și ardoarea înfricoșată a spiritului popular din acele zile. Dar aceasta a fost totul. Oricît de mult ar fi făcut, Delacroix nu a ajuns niciodată, nici chiar în operele sale de primă mărime, să se despoaie complet de haina scolastică. Pentru el, ca și pentru predecesorii săi, un tablou nu a reprezentat niciodată o frîntură de viață luată și transpusă acolo, într-o ramă cu anumite dimensiuni, fără scopuri secundare, cu singurul țel de a face pe un semen, de acum sau din viitor, să gîndească și să-i releve un aspect nou al lumii aparente.

Și totuși contemporanul său, Stendhal — un alt fiu spiritual al Revoluției — nu a făcut altceva în literatură decît să indice acest nou ideal al artelor: să producă pur și simplu viață, să construiască, fiecare după felul său specific de a vedea și a concepe, tot atîtea lumi spirituale sau, dacă vreți o metaforă mai simplă, să gloseze fiecare după puterile sale minunata carte a naturii. Și toate cărțile sale, de la *Chartreuse de Parme* pînă la *Amour* au fost o dovadă a virtuții principiului său.

Totuși această nouă concepție despre artă nu a fost exprimată în mod deschis decît de impresioniști. E drept că Daumier, Millet, Courbet au venit după Delacroix, mai avizi de reînnoire, să consacre revolta artistică, așa cum alții erau porniți să o consacre pe cea politică. Dar nici aceștia, deși în operele lor se găsesc unele dintre cele mai pronunțate și mai importante caracteristici ale impresionismului — ai cărui predecesori au-

tentici au fost — nu au avut niciodată (sau poate le-a fost frică s-o aibă) nebunia libertară ce a adus Franței o primăvară glorioasă a artei cum este aceasta ce dăinuie încă.

Impresionismul a fost așadar adevăratul emancipator al picturii moderne de sub toate tiraniile ridicole ale unui trecut profesoral. Răzvrătindu-se față de toate autoritățile, făcînd *tabula rasa* cu toate formulele, debarasîndu-se de orice opreliște Manet, Monet, Sisley și alți patru sau cinci pictori, pe care toată lumea îi cunoaște, au apărut drept primitivi ai unei noi epoci. Primitivi, însă, dintr-o categorie cu totul aparte. Deoarece revoluția, cum se consideră pe bună dreptate, nu a fost decît rezultatul ateismului, iar impresionismul o ramificație a acestuia, artiștii noștri au riscat să piardă din vedere acel ideal care îi face mari numai pe cei care-l slujesc.

Singuri, uitați de zei, troieni și ahei

Rămași fără nici un zeu, impresioniștii se năspustiră asupra naturii, acest refugiu al celor îndurerați, ca la pieptul unei mame, cu uitarea de sine a copiilor iubitori. „Pictez — spunea unul dintre ei — așa cum cîntă privighetoarea". Și s-au salvat. Nu poți să nu rămîi uimit dacă te gîndești la forța stranie pe care trebuie s-o fi avut aceștia pentru a ieși în lume despuiați de precepte; interesant este că au ieșit și au început să cucerească viitorul. Dar publicul îi lua în rîs și voia să le sfîșie pînzele. Școala, la rîndul ei, se răzbuna respingînd picturile lor din cauza așa-zisei *mise en cadre* [1]. Desigur, noua *mise*

[1] Această *mise en cadre*, o spunem pentru cei care nu știu, semnifică, academic vorbind, modul de dispunere și grupare a figurilor în spațiul limitat al ramei. Pentru cei care consideră ființele vii drept singurele demne de a fi studiate și pictate, iar lumea înconjură-

en cadre nu era făcută după criteriile examinatorilor *Salonului*. Impresioniștii și-au dat seama că un lucru nu se sfîrșește — decît în aparență — acolo unde începe altul, că o *lume* nu e înăuntru sau alături de o altă lume, ci că una se propagă în cealaltă ca picăturile de apă într-un rîu, că universul este pe de-a-ntregul armonios, că viața se mișcă pretutindeni. Ei și-au dat seama că, de pildă, un om, un cal, o cîmpie, un zid, *trăiesc* în mod egal pentru artist și deci zidul și cîmpia nu trebuie să servească numai ca fundal pentru un om sau pentru un cal, ci să se armonizeze poetic împreună într-un întreg expresiv. Au înțeles, în sfîrșit, precum Balzac, că mediul este la fel de important de studiat ca și restul.

Astfel, după părerea lor, nu mai era necesar să umpli întreaga pînză cu figuri umane dispuse potrivit unor principii mai mult sau mai puțin fixe, așa cum credea școala. Pentru a evita dezechilibrul era suficient să însuflețești toată suprafața tabloului, indiferent ce reprezenta acesta. Pictura lor era deci reprezentarea lumii luată așa cum este ea, chemată să renască printr-un gest spontan pe o bucată de pînză, iar personajele, risipite ca într-un ținut real, ocupate cu treburile lor obișnuite într-un mod firesc, ca niște ființe care nu se grupează pentru a se adapta canoanelor adevăratei compoziții; pur și simplu ele trăiesc. Nici literatură, nici anecdotică, ci viață. Nici subiectul și nici tehnica

---

toare ca pe un simplu *fundal* este evident că nu se pot lăsa într-un tablou mari spații *goale*; însă impresioniștii, cum s-a văzut, judecau lucrurile altfel; iar Degas a pictat scene de curse văzute dintr-un singur unghi care era ocupat de cai iar restul de piesaj. Într-un altul a pictat gîtul unui violoncel și spătarul unui scaun. Juriul le-a respins. În ceea ce privește *mise en cadre* și celelalte norme scolastice, a se vedea și discursurile lui Joshua Reynolds către elevii săi, traduse de Emile Bernard și publicate în „Occident", în 1904—1905 (n. aut.).

nu erau din cale afară de „sublime" : era vorba adesea de o realitate absolut vulgară pe care pictorul ajunsese să o iubească şi s-o exprime fără judecăţi de măsură ; alteori era vorba de-a dreptul de o realitate brută şi respingătoare în care artistul a ştiut totuşi să descopere poezia, cu acea generozitate copilărească proprie entuziaştilor pentru care lumea este în întregime frumoasă şi atrăgătoare. Fără discuţie, acestea erau socotite delicte care au permis spiritului uman să urce o nouă treaptă. Înainte deci !

Un alt merit al impresionismului este că a acceptat o idee mai cuprinzătoare despre desen şi anume : desenul considerat nu ca mijloc de a reproduce cît mai exact cu putinţă formele aparente ale lucrurilor, circumscriindu-le cu o linie caligrafică, ci ca o scriitură, să-i spunem mistică, capabilă să transpună şi să traducă sentimentele pe care aceste lucruri le trezesc în sufletul celui care le contemplă. Dacă m-aş pricepe la muzică şi la modalităţile prin care se exprimă cred că mi-ar fi mult mai uşor să sugerez cititorului acest nou concept al desenului impresionist ; dar deşi nu mă pricep, să mi se îngăduie să risc o asemănare care mă va ajuta în încercarea mea de a fixa aici intenţiile noilor artişti legate de modul de exprimare grafică a viziunilor lor. Imaginaţi-vă, deci, un muzician genial care doreşte să comunice altora impresiile trezite în el de ivirea zorilor, să zicem. Se înţelege că el nu va recurge la maniera grosolană şi rudimentară de imitare pedestră a vocilor şi sunetelor obişnuite la această oră, cum ar fi : cîntatul cocoşului, ciripitul păsărelelor, sunetul clopotelor, mugetul viţeilor în staul şi pe cîmp — ci va transcrie, mai curînd, senzaţiile primite de la aceste sunete şi voci contopite cu altele o mie, cu culorile şi parfumurile şi cu fiorul naturii într-un tot simfonic. Şi aceasta o va realiza prin analogii interne, prin asociaţii

oculte de idei muzicale ; într-un cuvînt : în mod intuitiv. Aşa cred. Nici pictorul impresionist nu va proceda altfel. Cînd va trebui să reprezinte — să presupunem — un copac uscat, contorsionat, trăznit, aşezat într-un teren arid şi singuratic, în plină lumină, el care va simţi întreaga tristeţe a spectacolului nu se va preocupa atît să recopieze cu fidelitate conturul arborelui, unghiurile terenului, care pe de altă parte sînt modificate de lumină în fiecare clipă, cît să exprime această tristeţe, chiar forţînd caracteristicile realităţii, adăugînd şi tăind, cercetînd cu sălbăticie fiecare fibră, pe baza unui impuls interior incontrolabil şi misterios.

Este evident, prin urmare, că desenul înţeles astfel nu mai poate fi apreciat pe baza apropierii sale de realitate ; dar totul va avea în el o importanţă secretă, de la culoarea materiei cu care a fost realizat pînă la frîngerea liniilor sau la dinamismul tuşei. Desenul impresionist este ca o articulare psihologică a celui clasic sau tradiţional.

J'ai disloqué ce vieux nigaud d'alexandrin [1]

spunea Victor Hugo. Impresionistul ar putea să se laude că a făcut acelaşi lucru cu desenul : că l-a destrămat şi l-a făcut capabil să urmeze orice sinuozitate a sentimentului poetic. Iar fotografia — pare de necrezut — l-a ajutat să conceapă desenul într-un mod atît de diferit faţă de cel vechi. Ce-i drept l-a ajutat într-un mod negativ ; dar idealul artistului, care a fost întotdeauna acela de a se apropia cît mai mult cu putinţă de formele naturale aparente, s-a schimbat în ziua în care a văzut că o maşină poate face acest lucru cu o precizie invariabilă.

Cît despre alte merite ale impresionismului mi se pare inutil acum, cînd am ajuns în

[1] Am destrămat acest vechi alexandrin neghiob (N. tr.).

acest punct, să le enumăr unul cîte unul. Se înțelege că, încercînd să scot în evidență pe cele fundamentale — cel puțin pentru practica artei — am elucidat și pe acelea de o importanță mai redusă, dacă nu total nesemnificativă, dar și poate mai deosebită, cum ar fi căutarea expresiei, reîntoarcerea la investigarea directă a realității, dragostea panteistă pentru natură, libertatea maximă acordată spiritului, înfrîngerea prejudecăților literare și a celor legate de subiect și a tuturor himerelor celei mai neghioabe școli.

Nu am omis decît principalul lucru și anume acela că artiștii moderni au știut prin sinceritate să se refere la tradiția glorioasă a stirpei lor, să facă să retrăiască în timpurile noastre flacăra stinsă a spiritului gotic — vatră sigură a sufletului impresionist — care a ars și a luminat cu o lucire antică frumoasa Franță. Am omis acest lucru pentru a-l pune aici — afectuos elogiu — ca pe o pecete a simpatiei, înainte de a trece la examinarea defectelor noii picturi.

III

Defectele impresionismului

Les arts optique relèvent de l'oeil et uniquement de l'oeil [1], spune Jules Laforgue într-o altă parte a lucrării sale. Edouard Manet, care, s-o spunem de la bun început, a dezmințit mai apoi prin operă cuvintele sale, a afirmat ceva asemănător: *le personnage principal d'un tableau c'est la lumière* [2] și în aceste două afirmații este cuprinsă eroarea fundamentală a impresionismului riguros. Por-

[1] Artele vizuale aparțin ochiului și numai ochiului.
[2] Personajul principal al unui tablou este lumina (Nr. tr.).

nind de la un principiu asemănător, Mallarmé, un alt mare artist, dădu Franței o poezie fără viitor. Aceasta este soarta rezervată tuturor artiștilor care se supun mai mult simțurilor decît spiritului. Pictorul cade în idolatria culorii, poetul în aceea a cuvîntului. Și unul și celălalt creează opere unilaterale, fragmentare, sporadice. Să mă explic :

Pentru ca opera unui geniu să fie mare *(ut pictura poesis)* dar acum vorbesc numai de pictură este necesar — pe lîngă faptul că trebuie să satisfacă pe deplin simțul celui care o percepe în mod direct — ca să exercite prin intermediul acestuia pe toate celelalte, în așa fel încît din contopirea diferitelor senzații, trezite în spiritul celui care contemplă, să ia naștere o fantasmă vie, asemănătoare întru totul aceleia care se formează cînd primul simț percepe un aspect din realitate. Este necesar ca opera de artă să trezească în sufletul celui care o examinează același entuziasm pe care l-a produs în sufletul artistului realitatea, cu toate atributele sale, care, confundîndu-se cu conceptul din mintea creatoare, se înfiripă într-o perfectă unitate de frumusețe și viață. Practic vorbind, deci, pictorul care intenționează să producă un efect durabil asupra spiritului meu cu arta sa realizată din culori și linii, nu va trebui să-și propună drept scop să înfățișeze ochiului meu o urzeală plăcută de culori și linii, ci să le îndrepte, atît pe unele cît și pe celelalte, spre țelul superior de a-mi sugera toate calitățile obiectului reprezentat, perceptibile cu acele simțuri care din obișnuință vor coopera imediat cu ochiul meu pentru a-l reconstitui. Astfel, dacă de exemplu va fi vorba să reprezinte înaintea ochilor mei niște figuri umane într-un peisaj, sufletul meu nu va fi satisfăcut dacă nu mi se va reprezenta un asemenea spectacol alt-

fel decît prin intermediul petelor de culoare, fără ca succesiunea planurilor să-mi pună în evidență spațiul interpus între două obiecte, fără ca nuanțele de culoare să-mi dea, prin asocieri de idei tactile și vizuale, senzația de relief și de formă a corpurilor, a trunchiurilor copacilor, a pietrelor, a mîinilor și picioarelor. Iar dacă vrea să mă impresioneze cu reprezentarea sentimentelor personajelor, va trebui ca fețele și întregul lor corp să fie modelate și dispuse tot astfel cum în realitate aceste sentimente și situații obișnuiesc să le modeleze și să le dispună. Și numai în această condiție lumea care îmi este pusă în fața ochilor va putea fi reconstituită în fantezia mea într-o unitate dramatică. Artistului nu îi este permisă decît deplina libertate a mijloacelor de reprezentare, precum și aceea de a-mi impune, dacă este genial, viziunea sa particulară asupra lucrurilor, prin capacitatea de a da viață fantasmelor pe care natura le creează în suflet, definindu-se astfel ca artist.

În schimb, ce au făcut impresioniștii ? Sau, ca să fim mai exacți, aceia dintre impresioniști care ar fi putut să subscrie la cuvintele lui Manet și Laforgue ? Claude Monet și Sisley, care au fost — primul mai este încă — cei mai zeloși teoreticieni și predicatori ai impresionismului au făcut oarecum ca acei filosofi despre care vorbește Spinoza în *Etica* : „Natura divină pe care ei ar fi trebuit s-o contemple înainte de toate, pentru că este cea dintîi atît în ordinea cunoașterii cît și în ordinea lucrurilor au pus-o pe primul loc ; iar acele lucruri care sînt socotite drept obiecte ale simțurilor le-au analizat înaintea tuturor celorlalte". De fapt, după ce au dat la început mari speranțe, cu primele lor lucrări au alunecat treptat într-un fel de obsesie a culorii și luminii ajungînd, foarte curînd, să nu mai vadă în lume decît vibrații

luminoase, reverberări, dansuri scînteietoare de nuanțe care, rînd pe rînd, se compun și se descompun, fulgerări cromatice ca de pietre prețioase, sclipiri, strălumināri, fremătare de culori strălucitoare. Odată pierdut simțul formelor și al volumelor, au sfîrșit prin a nu se mai ocupa decît de amalgamul armonios al tonurilor și de iluminarea *plein-air*-ului. Au ostracizat culoarea neagră, ocrul, toate nuanțele închise, limitîndu-se numai la folosirea culorilor pure ale spectrului. Au devenit niște fetișizanți ai paletei. În loc să se impună în fața naturii, s-o domine și să-i smulgă elementele capabile să îmbrace ideile lor, modelîndu-i aspectele și formele cu voința geniului pentru a le face să adere la concepția lor personală despre adevăr, ei s-au lăsat învinși, absorbiți de ea. Iar natura s-a răzbunat; a pus stăpînire pe organul în care fuseseră concentrate toate facultățile lor — ochiul — exasperîndu-l pînă la spasm; îi orbi și îi năuci în așa fel încît lumina și culorile nu mai erau pentru ei mijloc de exprimare a tuturor caracteristicilor realității, ci însuși scopul căutărilor lor.

Remy de Gourmont, care atunci cînd nu se bălăcește în pornografie ca un *vieux gaga* [1] și nu scrie prefețe pentru imbecilitățile abjecte ale neînsemnatului caricaturist Rouveyre, vede destul de limpede lucrurile, a scris, cu mulți ani în urmă, cîteva pagini destul de juste despre Monet. Acolo scriitorul scotea în relief — fără a o condamna totuși — acea monstruoasă dezvoltare a simțului vizual la pictorul impresionist pe care el îl definea drept un ochi *braqué* [2] asupra naturii, comparîndu-l cu Victor Hugo. Acești doi artiști, atît unul cît și celălalt au dovedit, potrivit lui Gourmont, o facultate artistică împinsă

[1] bătrîn ramolit
[2] ațintit (N. tr.).

pînă la paroxism : pictorul este un halucinat al culorii, precum poetul este un halucinat al cuvîntului. Amîndoi se afundă în beţia care generează în ei acel simţ care nu este altceva decît instrumentul puterii lor. Dar, după părerea mea, Victor Hugo deţinea o lume imensă pe care Claude Monet nu o posedă, ceea ce făcea ca dincolo de născocirile sale verbale să apară întotdeauna imaginea vie a acelei lumi, în timp ce dincolo de culoarea lui Monet şi a lui Sisley nu se vede nimic sau aproape nimic.

„Un pictor bun — spunea Leonardo — trebuie să ţină seama de două lucruri principale şi anume omul şi concepţia pe care şi-o formează în mintea sa, ceea ce este foarte important". Lui Monet şi Sisley le lipsea această „concetto de la sua mente" şi dacă au avut-o vreodată au pierdut-o pentru a se cufunda în experienţe aproape cu totul empirice şi senzoriale. Ei nu au avut niciodată acea virtute magică ce se numeşte stil. Miraculoase prin luminozitatea, rafinamentul şi noutatea culorilor, tablourile lor sînt lipsite aproape întotdeauna şi în întregime de toate celelalte calităţi ale capodoperei : intensitatea sentimentului, soliditatea structurii, puterea expresivă, varietatea ; ele nu satisfac integral decît ochiul, precum o ţesătură frumoasă, brodată cu fire multicolore, un vas chinezesc sau un buchet de flori. Şi totul este într-atît de jertfit în picturile lor încît fotografiind, să zicem, un peisaj de Monet nu se obţine altceva decît o forfotă vlăguită de pete gri şi negre care abia de-ţi îngăduie să ghiceşti formele subiectului reprezentat aşa încît pictura lor pierde, din aceste motive, orice raţiune superioară de a fi. Vechiul rol de decoraţiune murală al picturii este dintr-o dată exclus (pentru că greu se poate imagina o frescă din care să fie înlăturat totul, rămînînd numai culoarea) şi de aceea ea este

limitată la tratarea unui număr foarte redus de subiecte — în care peisajul va avea întotdeauna în mod inevitabil cea mai mare importanță — iar acele puține subiecte abordate unilateral, sumar și de cele mai multe ori fragmentar. Spun fragmentar pentru că obsedați de preocuparea de a fixa „în minimum de timp posibil" schimbările foarte rapide ale luminii căzute pe lucruri [1] impresioniștii noștri nu puteau concepe și nu puteau atinge perfecțiunea unei opere mari în toate părțile ei, nici să coordoneze către un final de forță dramatică sau sentimentală elementele brute pe care natura, în rapidă schimbare le furniza lor. Henri Martin, care a încercat o astfel de experiență, rămîne un exemplu jalnic al acestei tentative disperate.

Din fericire mulți dintre acei artiști pe care, pentru simplificarea demostrației și pentru a mă conforma obiceiului, i-am inclus și eu în grupul pictorilor numiți impresioniști (denumire care, ca și aceea de romantici, simboliști, decadenți etc. nu spune de fapt nimic), mulți, cred eu, nu seamănă decît cel mult printr-un aspect al operei lor cu cei doi la care ne-am referit pînă acum. Pissarro, Toulouse-Lautrec, Renoir și mai ales Degas și Cézanne, chiar dacă preocupați de aceleași probleme, se pare că au înțeles de la început că importanța artei lor nu depindea numai de soluția lui Monet și Sisley. Nu au crezut că lumina ar fi personajul principal al unui tablou. Fiecare dintre ei a căutat de la bun început modalitățile cele mai convenabile de a valorifica cu succes deplin libertățile cucerite. Desigur compoziția, stilul, dispunerea subiectului așa cum le concepea școala nu

---

[1] Se spune că Monet mergea că picteze la cîmp luînd cu sine într-o trăsură 12 pînze și odată ales un *motif* lucra cîte o oră zi de zi pînă cînd toate erau terminate în același timp. Sînt căpițe de fîn pe care el le-a pictat de cîte 20 de ori!

mai puteau fi de-acum admise; dar este de asemenea adevărat că un simplu capriciu al unui artist nu poate să le înlocuiască. Era deci necesar să fie descoperite legi mai profunde, să se creeze o nouă măreție și aceasta a fost eroica datorie a întregii lor vieți. Ar ocupa prea mult loc să explic aici, și să arăt mai limpede, cum au reușit acești pictori să realizeze țelul lor de a-și exprima idealul cu mijloacele și formele noii picturi. E de ajuns să spun că în foarte multe cazuri ei au reușit acest lucru și că operele lor sînt, după opinia mea, acelea care au conferit mișcării picturii franceze din ultimii 50 de ani importanța unei renașteri artistice propriu-zise.

Profitînd de independența în căutări acordată tuturor de concepția reînnoită a desenului și culorii, în loc să se piardă în beții de meșteșugari în delir, fiecare din ei a încercat să aplice această libertate pentru a întruchipa fantasmele complexe ale minții lor. Mai profunzi și mai instruiți decît prietenii lor pe care Léon Bloy îi numea *d'incultes manoeuvriers du matérialisme* [1], spiritualiști și în același timp realiști, acești pictori excepționali nu au văzut în umilirea tiraniei scolastice, așa cum am mai spus, decît triumful sincerității: o dezrobire a sufletului care în sfîrșit putea să se cufunde din nou în natura mereu proaspătă și reconfortantă, să se satură cu acea hrană care îi este *solum* [2]. S-a spus că ei disprețuiau măreția trecutului: este cea mai nefericită grosolănie care se poate imagina. Ei toți erau impregnați de acel trecut, ba chiar în mai multe privințe, numai că nu socoteau școala lor drept moștenitoare a acestui trecut și nici că ar putea să-l perpetueze cu formulele. Credeau într-un cuvînt, că pentru a încerca să-i egaleze pe cei vechi,

[1] Zilieri inculți ai materialismului.
[2] sol (n. tr.).

nu este necesar să le imite operele ci sinceritatea, candoarea și simplitatea cu care au fost create, adevărul fiind învățătorul tuturor. Și așa au și făcut. Paul Cézanne și Degas — doi dintre cei mai mari — pictară și desenară, unul în singurătatea din Proventa sa natală, celălalt în solitudinea și mai deplină din inima Parisului, cu atîta forță și încrîncenare încît Michelangelo, Rembrandt, Tintoretto sau Goya nu s-ar fi rușinat să-i recunoască ca discipoli ai lor. Renoir egalează adesea prin sărbătorească ingenuitate și dulceața voluptoasă pe maeștrii săi Watteau, Fragonard, Boucher. Inpirîndu-se din Millet, Pissarro pune în reprezentarea vieții agreste o seninătate a coloritului pe care predecesorul său nu a atins-o niciodată. Toți sînt vii, plini de o vigoare și de o spontaneitate naturală. Un singur lucru le-a lipsit tuturor : timpul de a îmbina într-o unitate falnică întreg tezaurul de sentimente, caractere și stiluri care se găsesc în schimb risipite în operele lor ca niște fișii din acea țesătură miraculoasă și nepieritoare în care artistul genial își îmbracă ideile.

Dar, așa cum spune un proverb, Roma nu a fost construită într-o singură zi, și pentru a ajunge la Giotto și Masaccio — aceste culmi ale artei — a fost necesar să se treacă prin Cimabue și Paolo Uccello. Dacă impresioniștii francezi, care au ocolit nebunia luminii și a culorilor complementare, nu au — cum se zice acolo — *réalisé* [1], au deschis, totuși, calea spre pictura modernă, ceea ce nu este, după părerea mea, un lucru mai puțin important.

---

[1] înfăptuit (n. tr.).

IV

Concluzie

Iar acum, după ce am examinat pe scurt, conform caracterului acestei publicații, care au fost trăsăturile specifice, calitățile și lipsurile impresionismului, ale acestei picturi care, după ce a oferit oamenilor timpului nostru noutatea unor senzații estetice necunoscute, se resemnează acum în mîinile unor pictori mercantili, nepăsători și lipsiți de flacăra inspirației, nu-mi rămîne decît să încheiez. Iar a încheia înseamnă, în acest caz: a vedea cum și pînă la ce punct tineretul italian dornic să dea țării noastre o artă cu adevărat modernă ar putea, dacă ar vrea, să profite de învățămintele sale. Dar acest lucru nu poate fi realizat fără a arunca, măcar în treacăt, o privire asupra condițiilor prezente ale artei noastre: condiții jalnice, dacă nu chiar disperate, orice ar spune o critică abjectă, dezmoștenită de orice competență a judecăților, lipsită de entuziasm și fără nici un ideal, care admiră și înghite pe nemestecate, ca un struț, tot ce îi este aruncat dinainte. Într-adevăr este suficient să vizitezi una sau două din acele expoziții care sînt deschise la fiecare doi ani la Veneția cu surle și tobe pentru a-ți da exact seama de supărătoarea mizerie intelectuală — și morală, am putea adăuga — a iluștrilor noștri pictori. Lăsînd la o parte deșeurile pe care străinătatea le deșartă în aceste săli, la 10 sau 20 de ani după ce lumea cu adevărat cultă din întreaga Europă le-a judecat și condamnat ca pe o ciuperărie inutilă, ba chiar nocivă, toate operele pe care critica noastră le ia în considerație și adesea le exaltă nu sînt animate de nici o scînteie de viață sau de poezie. Sînt ca niște pepeni cruzi și apoși, ca niște smochine putrede, roade veștede

ale abilității unor cîrpaci ai artei, ignoranți și vulgari. Sînt produse facile ale unui verism de cea mai proastă calitate, ajutat de aparatul de fotografiat, sau șarlatanii simbolico-decorative prelucrate slugarnic din revistele ilustrate din Germania și Anglia, care nu merită nici măcar o privire din partea celui care caută într-un tablou misteriosul cuvînt cald izvorît dintr-un suflet pasionat. Stilul, fermitatea semnului, sobrietatea și forța în reprezentarea ființelor și lucrurilor, prospețimea și noutatea culorii sînt lucruri pe care mîzgălitorii noștri de ziduri și pînze (nu mai este nevoie să le spunem numele) le-au uitat de multă vreme. Bălăcindu-se într-o lîncedă și stupidă lenevie ei trăiesc din ciurucuri și resturi de artă, vegetează în gunoiul unei faime de mahala care va dispărea odată cu ei sau poate înaintea lor — dezonorează Italia și arta dormitînd. N-a folosit la nimic faptul că așa-zișii *Macchiaioli* s-au trudit să insufle picturii muribunde din țara noastră un duh nou de vigoare și sinceritate. Dar fie că erau în contratimp, fie că erau lipsiți de acea teribilă forță genială care tîrăște în mod ineluctabil oameni și lucruri, Antonio Fontanesi, Nino Costa, Telemaco Signorini și Giovanni Fattori au trecut drept figuri ciudate, însuflețite de elanuri de neconceput în mijlocul unui popor care nu putea încă (sau probabil nu mai putea) să îi înțeleagă; și au dispărut unul după altul fără ca cineva să adune moștenirea învățămintelor lor. Este adevărat, totuși, că trei sau patru pictori răspîndiți prin diferite provincii dau din cînd în cînd semne de viață dovedind că pot crea cîte o operă capabilă să vorbească sufletului nostru, dar nu îi leagă nici o aspirație comună, iar Gaetano Previati, Mario de Maria, Francesco Paolo Michetti sînt mai degrabă făclii singuratice într-un cimitir decît flăcări aprinse în aceeași vatră. Așa că ar trebui să socotim pictura noastră ca moartă cu desăvîrșire și

să ne obișnuim cu gîndul nenorocirii, dacă nu s-ar simți de cîțiva ani încoace fremătînd în rîndul tineretului nostru o dorință arzătoare de reînnoire și de viață. E ca o apă subterană care încearcă să țîșnească la suprafață într-un teren neprimitor, printre mărăcini, urzici și bălării: ici și colo cîte o minte tînără arde de nerăbdarea răzvrătirii, dorește din tot sufletul libertatea, meditează la „răsturnări de valori". Numai că pentru a scăpa de greșelile generației precedente, tinerii de azi cad în altele care, dacă nu sînt mai puțin infame, nu sînt din păcate mai puțin periculoase. Dezgustați de trivialitatea cu care predecesorii lor au pretins că perpetuează, prin intermediul artei, viața oamenilor și a lucrurilor, ei s-au refugiat în admirarea și în studiul pasionat al anticilor: negăsind maeștri vii sau decis să-i învie pe cei morți; dar în loc să învețe de la ei cu ce ochi și cu ce suflet trebuie privită și iubită lumea, dovedesc, de fapt, că au fost copleșiți de măreția geniului antic și toate operele lor, în loc să fie o întruchipare a adevărului, nu sînt de cele mai multe ori, decît un ecou sau o umbră a concepțiilor formidabile ale acelor creatori neîntrecuți. Este veșnica nenorocire a popoarelor care au avut un trecut măreț. E bine să ținem mereu cont de acest lucru pentru a-l combate și a-l depăși.

Vittorio Imbriani — neprețuitul nostru frate spiritual, în cazul căruia nici chiar strădaniile lui Benedetto Croce nu au fost suficiente pentru a-l face cunoscut și admirat în Italia pe cît s-ar fi cuvenit — nota încă din 1868 acest lucru trist: „După cum nu e cu putință — spunea într-un excelent studiu al său, despre Giovanni Berchet și romantismul italian [1] — noroc fără pagubă și medalie fără

[1] Vittorio Imbriani: *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, ed. îngrijită de B. Croce. Ed. Giuseppe Laterza e figli, Bari, 1907.

revers, tot astfel în balanța nenorocirilor Italiei trebuie pusă măreția de neprețuit a trecutului. Popoarele, ca și familiile și indivizii — cînd au realizat o glorie impresionantă acceptă cu ușurință să se culce pe laurii victoriei uitînd că, potrivit frumosului motto al lui Goethe :

> De libertate și viață demn se poate socoti
> Numai cel ce zi de zi sieși și le dobîndește.

Tradițiile înlănțuiesc, pun obstacole cutezanței. Noblețea obligă, spun francezii ; te constrînge să urmezi o anumită cale și să nu faci ceva care ar putea să-ți strice reputația dobîndită. Așa cum tribunalul englez este legat de propriile sale antecedente, și pentru că a interpretat odată într-un anumit fel legea, consideră că este obligat s-o interpreteze la fel pe vecie, tot astfel și un popor cînd a produs un tip sublim de frumusețe, cînd a știut să întrupeze perfect un ideal, nu mai îndrăznește să plăsmuiască alte întrupări, temîndu-se că noua cucerire nu va avea aceeași valoare ca cea la care se renunță. De exemplu, una dintre marile piedici pe care le întîmpină la noi artele frumoase și mai cu seamă pictura este măreția și perfecțiunea pe care le-au atins în Cinquecento ; și observăm că ele încep să înflorească tocmai în acele părți ale Italiei în care există mai puține monumente ale fostei primăveri : astfel există o promițătoare școală de pictură la Napoli, apoi una bună de sculptură la Milano, în timp ce Veneția și Florența se află în linia a doua, iar Roma la coadă. Și de ce oare ? Tocmai pentru că mințile sînt prea stingherite de creația secolelor anterioare pentru a îndrăzni să-și revendice deplina și absoluta libertate în concepție și realizare. Cei moderni sînt stînjeniți și preocupați de opera marilor maeștri care-i constrîng să privească natura și realitatea cu ochii lor și obținînd recompense și aplauze pe această cale se conving din nefericire că

este și cea mai bună și se resemnează în valul de epigoni. Mai mult decît s-ar crede, este deosebit de anevoios chiar și pentru talentele mai viguroase să se sustragă tiraniei trecutului".

Nici că s-ar putea să pui mai bine degetul pe rană. În afară de promisiunile napolitane, de buna școală de sculptori din Milano și de ierarhia stabilită între Veneția, Florența și Roma (am zice că toată Italia este azi codașă) nimic nu trebuie să schimbăm din cuvintele juste ale ilustrului necunoscut. Ba chiar nu te poți opri să nu admiri exactitatea și în special formularea „mai cu seamă pictura", care relevă un fenomen curios și aproape inexplicabil. Într-adevăr, în timp ce literatura noastră, prin operele lui Giosuè Carducci, Francesco de Sanctis, Giovanni Pascoli, D'Annunzio, Verga, De Roberto și a altora asemenea lor, poeți și prozatori, poate să stea alături de oricare alta din Europa și adesea să fie luată drept model de străini, pictura nu a reușit să scape de împilarea la care o supune măreția trecutului. Dar aceasta depinde poate de faptul că nici o artă nu a dat belșug de roade în vreo altă țară cu atîta deplinătate ca pictura la noi. „Cine zice muzică — a remarcat un francez puțin cam șarlatan, dar nu lipsit de talent — zice Germania, cine zice pictură zice Italia".

Oricum ar sta lucrurile, ar fi o prostie, totuși, să ne apuce disperarea. Sufletul unui neam este o plantă atît de viguroasă și de înverșunată că nici un îngheț și nici o brumă nu poate să-i vestejească frunzele și să-i usuce pentru totdeauna rădăcinile; din vechiul trunchi lipsit de sevă și scorburos din care se desprinde putregaiul țîșnesc în primăvară mlădițe proaspete și mugurii noilor frunze și flori.

Să ne amintim mai degrabă că una din ca-
 racteristicile geniului italian — care, din

cauza hotarelor pe care natura le impune energiei spiritului neamurilor, nu poate să arunce între alte naţii sămînţa libertăţii şi a renaşterii — a fost întotdeauna, dacă ţinem bine seama de istorie, aceea de a aduna şi a recompune într-o unitate părţile disparate ale frumuseţii cu scopul de a replăsmui din ele o uriaşă făptură ideală.

Îndrăgostit cum este de armonia şi plenitudinea vitală a operei de artă în care sînt îmbinate şi contopite într-o perfectă euritmie expresia puternică, sobrietatea tehnică, trăinicia conceptului, bogăţia formelor şi generozitatea culorii, geniul italian are un fel de spaimă faţă de inovaţiile violente şi dezordinea ce le însoţeşte ; aşa că în loc să se mişte şi să acţioneze, cînd potrivnicia timpului îl împiedică, lîncezeşte şi aşteaptă rumegînd măreţia trecutului. Dar dacă se întîmplă ca, undeva în lume, la alte popoare şi civilizaţii, să se caute şi să se descopere un nou izvor de bucurie estetică el îl observă, îi apreciază valoarea, întrezăreşte brusc tot profitul posibil şi se avîntă asupra lui ca să-l acapareze, să-i prelungească viitorul : pe scurt, făcînd din el sursă a forţei sale creatoare de opere variate, libere, complete şi nemuritoare. La fel ca pisica, nu dă greş niciodată.

Astfel, dibuirile aproape dezarticulate ale poeziei populare din Provenţa şi Sicilia, amestecate cu fanteziile necizelate dar autentice ale nordului îşi află împlinirea lor firească şi dau roade în poemul lui Dante. Astfel, arta Bizanţului prinde viaţă în opera lui Cimabue şi rodeşte odată cu Giotto ; tot aşa afluenţii cîntecelor cavalereşti se varsă în fluviul poeziei lui Ariosto ; mai aproape de noi, romantismul francez şi cel german ni-i hrănesc pe Foscolo, Leopardi, Manzoni şi mai apoi pe Carducci ; după cum naturalismul şi simbolismul parizian fac să rodească la noi în operele

unui Verga și a unui d'Annunzio. Și toate acestea fără ca poezia și arta noastră să fie nevoite să abdice de la caracterul specific italian și de la puritatea autohtonă ; ba, dimpotrivă respectiva fuziune barbară ajutînd acest caracter să se desfășoare logic și firesc, din veac în veac, ca un stejar care se hrănește din descompunerea frunzelor căzute din propriile ramuri.

Și atunci de ce n-ar trebui oare ca pictura italiană să ia din mișcarea impresionistă tot ce are mai bun, contopindu-l cu experiența anterioară și servindu-se de el ca de un element viu pentru noi creații. Acel mic număr de spirite despre care vorbeam mai sus, trebuie numai să vrea și miracolul se va înfăptui numaidecît. Îndrăznește! — spunea Heine — iată secretul victoriei în artă ca și în revoluție sau în dragoste.

Tinerii pictori din țara noastră nu au nevoie decît de pilde de curaj pentru a îndrăzni să se elibereze de idolatria antichității — legitimă în sine, dar funestă pentru spontaneitatea creației ; iar pilde de curaj de acest gen poate să dea orice impresionist. Libertatea cu care sînt luate în considerare dincolo de Alpi desenul, compoziția, culoarea, și în general toate modalitățile de exprimare ale unui artist ; conștiința legitimității oricărei tentative, cu condiția să fie sinceră, de a exterioriza imaginile plăsmuite în fantezia noastră de realitatea vie — cu dorința evidentă a noutății și pe baza originalității propriului temperament ; emanciparea de toate falsele criterii fie ele hedoniste, scolastice sau literare, care au oprimat prea mult timp judecata estetică — toate acestea sînt lucruri care odată altoite pe gustul nostru prin echilibrul, logica ascunsă a formelor, autenticitatea și forța subiectului vor duce cu siguranță la o artă puternică, cutezător modernă,

 demnă întru totul de a fi legată de arta an-

tică, care din îmbinarea simultană a acestor elemente își trăgea întreaga măreție, și de a o continua.

Nu va exista nici pericolul de a cădea în excesele profesionale în care s-a cufundat impresionismul lui Monet, al lui Sisley și al discipolilor lor, și în care se bălăcesc de cîțiva ani, dintr-o barbarie neghioabă, cîțiva urși teutonici. Iubind și urmînd natura ca pe un învățător divin și etern al tuturor artelor, pictorul italian va învăța că, așa cum o dovedesc capodoperele lui Cézanne și ale lui Degas — dacă desenul, tehnica și culoarea nu sînt lucruri fixe, imuabile în sine, absolute în aspectele lor, dar în continuă transformare, curgătoare ca însăși viața, va învăța, zic, că nici una dintre ele nu trebuie să fie obiectul unic al căutărilor sale, ci mijlocul de care se va servi pentru a extrage „ideea care se află în mintea ta", ceea ce este, într-adevăr, foarte important.

Nu va fi lipsit de călăuză nici pe acest nou drum. Îi va servi drept maestru Giovanni Segantini, o mare personalitate care a fost și el, în felul său, un frate al impresioniștilor — și cel mai glorios — pe care națiunea noastră ar trebui să-l venereze, dar nu o face.

Epilog

Aș fi vrut să mă refer la acest nume scump, dorind ca publicațiile bine ilustrate, expozițiile organizate de cei care ar avea mijloacele și obligațiile de a le înfăptui să contribuie la cunoașterea izbînzilor școlii impresioniste și să dea tinerilor lecția de libertate de care are nevoie.

Totuși mă văd silit să fac o declarație, odată pentru totdeauna. Aș vrea să fiu bine înțeles!

Cum mi s-a întîmplat și mi se va mai întîmpla să vorbesc cu admirație, aici sau în altă parte, despre pictura franceză modernă și să o propun ca exemplu Italiei, nu vreau să se creadă că intenția mea este acum de a altera arta noastră, de a o devia către forme și concepte de origine și temperament străin, de a propune impresionismul ca pe o metodă picturală care ar trebui urmată orbește, cum s-a făcut pînă acum (și încă se mai face) cu atîtea teorii artistice și literare venite dinafară și degenerate la noi, încît au ajuns un permanent motiv de rîs — sau de plîns.

Să ne înțelegem bine, cu riscul de a ne repeta: Iubitor pasionat al geniului nației noastre, eu nu sînt dintre aceia care așteaptă lumina de la nord; dimpotrivă, cred, iar istoria îmi întărește această convingere, că lumina cea adevărată a izvorît dintotdeauna de aici. Însă, văzînd în încercările impresionismului posibilitatea unei pilde bărbătești care, însușită de tineretul nostru, ar putea să-i servească drept îndemn către izbînzi personale specifice nouă și capabile să rodească fructe bogate, nu fac decît să o amintesc. Așadar nu sînt pentru imitația servilă, ci pentru folosirea și depășirea unui principiu care mi se pare bun; și, făcînd aceasta, nu am prin urmare intenția să-mi dezvălui idolatria sălbatică pentru lucruri exotice și neobișnuite, ci să arăt, cît mai bine cu putință, dragostea mea sinceră pentru patrie, fiind sigur că încercarea de a-i fi de folos este o dovadă de dragoste. Cu condiția — se înțelege — să nu se ia drept axiomă ceea ce scria, ironizînd, cu ani în urmă, Gură de aur-Berchet: „Cine își iubește cu adevărat țara nu încearcă să-i îmbunătățească condiția".

POGGIO A CAJANO, MARTIE 1909

I

Medardo Rosso

Pentru ca un artist ca Medardo Rosso să poată fi înțeles, iubit și apreciat la adevărata lui valoare, într-o țară ca Italia, ar fi trebuit ca o critică iluminată să investigheze și să stabilească mai întîi care sînt diferențele radicale între maniera antică și cea modernă de a concepe viața și frumusețea.

Ar fi trebuit ca această critică să demonstreze cum preocupării pentru teatralitatea reprezentărilor istorice, mitologice, eroice și religioase i-a luat locul o dragoste fierbinte pentru natura considerată în sine și pentru sine, o observație pătrunzătoare și plină de pasiune a tuturor aspectelor ființelor și lucrurilor, liberă de orice excludere apriorică a tot ceea ce o estetică falsă numea trivial și neglijabil; ar fi trebuit ca ea să ucidă în mintea publicului puțin numeros care se mai ocupă de artă, prejudecățile academice, predilecția pentru pedanterie, lustru și dulcegărie sentimentală, divinizarea preciziei și exactității caligrafice a liniilor și formelor lucrurilor reprezentate corect din punct de

vedere ştiinţific şi material. Ar trebui ca această critică să fi explicat şi comentat cuvintele pe care Giovanni Segantini le scria în 1891 : „O parte din vechile idealuri au dispărut, altele sînt pe cale să dispară ; s-au ivit alte idei şi altele se ivesc încă ; de aceea privirea retrospectivă şi acea contemplare a idealităţii apuse din care se intenţiona să se realizeze substratul noilor idealităţi, nu mai au raţiunea de a fi. Gîndul artistului nu trebuie să se mai întoarcă la trecut, ci să se îndrepte spre viitor, prevestindu-l".

În sfîrşit ar trebui să fi pregătit pe intelectuali să recepteze paradoxul hugolian : *le laid c'est le beau* [1] nu ca pe un simplu joc de cuvinte ci ca pe un motto — epatant dacă vreţi, dar profund — ca pe o nouă estetică ce pune intensitatea expresivă deasupra corectitudinii formale, iar lirismul deasupra calmului şi impasibilităţii spiritului.

Dar critica italiană, dezmoştenită cum este de îndrăzneală şi de adevăratul entuziasm pentru o frumuseţe mai vitală şi mai pătrunzătoare decît cea inspirată de operele trecutului, stoarsă şi vlăguită de nişte meseriaşi abili ori somnolenţi, nu face decît să repete, de o jumătate de secol încoace, cuvintele banale ale tradiţiei, ba chiar ale academiei ; de aceea n-ar trebui să ne mire dacă publicului nostru i-ar scăpa cu totul importanţa şi rodnicia artei timpurilor noastre. E un lucru bine ştiut că cel care priveşte cu încăpăţînare înapoi nu poate deslusi căile viitorului.

Să vorbim, totuşi, de Medardo Rosso. El este fondatorul şi şeful acelei şcoli de sculptură care se apropie prin atîtea aspecte de şcoala picturală despre care am vorbit în altă parte (Cap. *Impresionismul şi cultura italiană).* Deşi artistul nu trebuie să se ocupe de teo-

[1] Urîtul este frumosul (N. tr.).

retizarea propriei sale arte, criticii francezi, englezi și germani care s-au ocupat de opera lui au lipit pe sculptura sa eticheta de impresionist, într-un mod atît de insistent încît l-au determinat pe artist să-și formuleze ideile asupra experienței și cerințelor meseriei sale ; iar eu aș greși dacă n-aș atinge, măcar în treacăt, acest aspect care pare unora atît de esențial.

Nu este adevărat — argumentează în esență Rosso — că sculptura este condamnată să producă numai forme frumoase izolate în spațiu, îngrădite în linii precise, ferme, sigure ; forme aproape închise într-un profil de imobilitate, extirpate din centrul frămîntat al vieții universale, pentru a rămîne țepene și neclintite spre a fi examinate de frecventatorii curioși ai unei expoziții sau galerii. Ori de cîte ori artistul știe să calculeze bine clar-obscurul pe care îl are la dispoziție, sculptura are, ca și pictura, posibilitatea de a vibra în mii de frînturi de linii, de a se anima din zbaterea mai mult sau mai puțin violentă a umbrelor și luminilor, de a se impregna în mod misterios de culori calde sau reci (deși materia e monocromă) ; pe scurt, are posibilitatea de a reproduce ființele cu întreaga lor ambianță, dîndu-le o nouă viață.

„Ceea ce contează mai mult — scria el lui Edmond Claris, care făcea o anchetă despre impresionism în sculptură — este ca observînd ceea ce artistul a reținut dintr-un subiect, să poți restabili ceea ce lipsește. În natură nu există limite, după cum nu pot exista nici în artă. În felul acesta s-ar obține atmosfera care înconjoară figura, culoarea care o însoțește, perspectiva care o așază în locul cuvenit. Cînd fac un portret nu-l pot limita la liniile capului, pentru că acest cap aparține unui corp, se află într-o ambianță care exercită o influență asupra sa, face parte dintr-un întreg pe care nu pot să-l su-

prim. Impresia pe care tu o produci în mine nu e aceeași dacă te zăresc singur într-o grădină sau dacă te văd în mijlocul unui grup de oameni, într-un salon, sau pe stradă. Numai acest lucru contează".

După el, mișcarea unei figuri „nu trebuie să se oprească la limitele conturului, ca sunetul în pereții unui clopot de cristal", ci, printr-un impuls produs de intensitatea jocului valorilor, al țîșnirilor și al liniilor operei să se propage în spațiu, să se extindă la nesfîrșit, precum un impuls electric, care, odată eliberat dintr-o mașină bine construită, zboară să se reintegreze în energia inepuizabilă a lumii.

Plecînd de la principiul că nimic nu este material în spațiu, Medardo Rosso vrea ca sculptura lui să nu fie decît un nucleu de vibrații, mai mult sau mai puțin rapide, a ceea ce numim, în mod eronat, materie, materie pe care însă grație îndemînării artistului cel care o privește trebuie s-o uite pentru a nu recepta decît impresia dramatică ce emană din ceară, bronz sau marmură, plăsmuite și dăruite cu viață de furia creatoare a geniului.

Sînt, după cum vede oricine, teorii care, în afară de forma verbală foarte modernă, nu conțin nimic nou și ar putea fi aplicate operei unei întregi familii de artiști care, de la egipteni, etrusci și gotici, trecînd mai departe la Donatello sau Michelangelo și pînă la Rude și Carpeaux s-au preocupat mai mult să exprime cu impetuozitate și fervoare emoțiile spiritului lor înflăcărat, decît să le disciplineze pentru a le încarna într-un model de frumusețe înțeleaptă, impasibilă și rece.

Este vorba, așadar, și de data aceasta, de o reacție față de clasicismul pompos, impersonal al sculpturii grecești de după Fidias și al celei romane; de o opoziție față de acel olimpianism faimos, care, după unii, seamănă

mult în fond cu un senzualism cumsecade, puțin burghez, sătul și satisfăcut, care se întinde liniștit, după amiaza, sub soarele Eladei, sufocînd sufletul.

Deci, adevărata noutate a noii sculpturi constă mai degrabă în reforme de ordin practic introduse în executarea operei de artă și justificate de teorie, datorită cărora figurile, în loc să fie așezate detașat în spațiu și să prezinte mai multe profiluri celui care se învîrtește de jur împrejurul lor, sînt tăiate în masa compactă, cam în genul altoreliefurilor, iar peretele aceleiași materii pe care se sprijină și care este intenționat plăsmuită în acest scop le servește drept fundal de perspectivă.

Uneori, autorul în loc să lase personajele sale în ambianța diferită de cea în care i-au apărut în momentul conceperii artistice, înlocuiește fundalul cu o masă de ghips sau de bronz, care, absorbind sau reflectînd razele luminoase, creează un artificiu de reverberații și de umbre ce servesc foarte bine plăsmuirii unei atmosfere de intimitate și de viață, lucru niciodată îngăduit de un fundal accidental.

Acestea sînt totuși argumente ale frumuseții cu totul secundare, ba chiar puțin înșelătoare, care se lasă la discreția artistului iar dacă sculptura, pe care și eu o voi numi de aci înainte impresionistă, nu ar avea alte merite decît acestea pur mecanice, într-adevăr nu ar mai avea rost să ne ocupăm de ea. Din fericire, arta sculptorului nostru are multe alte merite și voi face tot posibilul pentru a le pune în lumină spre a-i demonstra valoarea.

Una dintre cele mai teribile probleme cu care este confruntat astăzi un artist ce nu se mulțumește să reia cele șapte sau opt motive istorice, fantastice, literare sau anecdotice scumpe oricărui devotat artist academic, ori alte asemenea idei, este aceea a unui stil mo-

dern. A se ocupa de obicei de gesturi, de atitudini de fiecare zi, cu sobrietate sintetică și solemnitate expresivă, fără a cădea totuși în cîrpăceală, în superficial, în clișeu sau în trivial, este o întreprindere căreia îi poate măsura dificultățile doar cel care a încercat-o. Fie că este pictor sau sculptor, artistul își va da seama de la început că dragostea sa pentru lucrurile pe care le vede și pe care dorește să le reprezinte nu este suficientă pentru a desprinde toate trăsăturile caracteristice, esențiale, eterne, prin care ele însele, odată trasate, conferă operei de artă acea noblețe impunătoare și acea fermitate care constituie stilul. El va simți întotdeauna că între concepția intimă a minții sale și aparențele exterioare există o discrepanță, o altercație disperată, ca și cum una ar vrea s-o copleșească pe cealaltă fără a reuși.

Uneori există o fantasmă interioară care încearcă să desfacă, să simplifice, să violenteze formele naturale pentru a le adapta la concizia ei sintetică, alteori cea care se revoltă este natura, aproape cu castitate, împotriva tiraniei unei voințe creatoare care încearcă să-i complice, să-i îmbogățească și să-i falsifice aspectele. Dar nu se întîmplă decît poate după eforturi dureroase și continue, ca această discordie să poată fi aplanată și problema rezolvată.

Medardo Rosso posedă deci un stil deosebit de modern. E de ajuns să privești una din operele sale, *Impresii din omnibuz*, pentru a-ți da seama imediat de discreția sa în redarea aspectelor unui veșmînt sau ale unei fizionomii contemporane. Doamna așezată în dreapta, cu chipul mîhnit al unui om bîntuit de sute de griji nemărturisite; personajul adormit, în colțul din stînga, cu capul sprijinit de speteaza scaunului, cufundat în uitarea de-o clipă a cine știe cîte hărțuieli împo-
 vărătoare; *Grădinăreasa* înfiptă cuminte pe

scaun și ea puțin ațipită, din plăcerea de a se odihni o clipă, legănată de balansarea și huruitul vechiului vehicul — sînt cu toate figuri de o putere reprezentativă atît de mare încît ar fi suficiente doar ele pentru a sugera unui cunoscător melancolia cenușie a unei ambianțe populare și burgheze și atmosfera estetică și sentimentală a unui moment istoric dat ; totuși, ele nu neglijează legile unității și stilului care fac o operă de artă cu adevărat mare, impregnînd-o cu caracteristicile constante ale vieții oricărei epoci. Și aici, ca și în pictura lui Edgar Degas (un admirator pasionat al lui Rosso) regăsim o sobrietate și o acuitate a interpretării pe care numai cei mai mari dintre moderni și dintre antici au reușit să o atingă. Din tremurul liniilor se degajă un fel de freamăt de viață care, pătrunzînd cu ajutorul privirii în spirit, reconstituie un organism care parcă trăiește cu acea forță și deplinătate dramatică proprie spectacolelor și corpurilor surprinse în mersul lor firesc.

În alte opere, în schimb, precum *Rieuse* sau *Copil bolnav*, Rosso nici nu mai așteaptă ca spectatorul să înceapă să colaboreze cu el pentru ca individul plăsmuit să capete, în comuniunea de simpatie a unui suflet și a unei opere, adevărata sa semnificație și putere sugestivă. Dimpotrivă, subjugînd despotic materia, el o obligă să redea imediat și total impresia și sentimentul maturizate în sufletul artistului în timp ce observa cu entuziasm realul. Și atunci materia se supune cu atîta docilitate, se armonizează atît de deplin cu intenția artei, încît opera desăvîrșită transcende impresia trecătoare și momentană, ia loc printre creaturile izvorîte din geniul nemuritor al omului, leagă trecutul de prezent și prevestește viitorul. Cele două opere — *Rieuse* și *Copil bolnav* — nu reprezintă oare în puritatea lor nativă aspectele eterne ale tristeții și bucuriei care într-o operă sau

alta au mișcat sufletele excepționalilor artiști din Egipt, Grecia, Italia sau din Franța? Într-adevăr aceste două capodopere acționează asupra sufletului „precum lucrurile", și creîndu-le Medardo Rosso a adus cel mai sublim omagiu teoriilor sale, depășindu-le.

Dar teoriile sale se încorporează în mod adecvat în operă, mai ales prin aspectul lor practic, în alte subiecte luate tot din realitatea contemporană, ca de exemplu în numeroasele capete de prostituate, de proxeneți, de codoașe, de actorași la plimbare, de portărese și de beți pe care artistul italian le-a sculptat de nenumărate ori, cu o ferocitate baudelairiană, amestecată cu sarcasm, pasiune și idealitate pasionată. În ele impresia rapidă care l-a izbit la prima vedere constituie cu adevărat subiectul psihologic și sentimental în jurul căruia materia a venit să se așeze docil aproape tremurînd de emoția emanată de adevăr. Uneori este o fulgerare răutăcioasă de ochi înfundați în orbite, un rînjet lubric de guri degradate din pricina unor obiceiuri murdare, o convorbire dubioasă a unei mutre ticăloase, un surîs de imbecil, de salahor cherchelit. Alteori este o întreagă lume de josnicie și de mizerie precum în *Trupul celuilalt*, doborîtă și năucită de umilințe, de băutură și de trudă; sau o atracție tainică spre eleganța parfumată și spre necunoscut ca în *Femeie cu voaletă*, și întotdeauna o scînteie de viață prinsă din zbor și constrînsă cu îndemînare să se perpetueze secole de-a rîndul într-o bucată de ceară sau de bronz.

Nici o tehnică n-ar putea să emoționeze mai puternic spiritul, să fie mai eficace decît aceasta, impresionistă, a sculptorului nostru; lucrate ca un pastel delicat, cu mici atingeri, cu mișcări uimitor de repezi ale mîinii, înfășurate ca într-o mîngîiere sau frînte nervos de dalta agitată, ceara și creta se oferă în

chip admirabil delirului instantaneu al mîinii; lumina vine şi ea să coopereze întru perfecţiunea efectului aşezîndu-se pe reliefurile sculpturii, netezind planurile, aprinzînd proeminenţele. E ca şi cum natura însăşi ar face un efort spontan pentru a comunica oamenilor semnificaţia adîncă a lucrurilor.

Dar, şi în afara acestui har de a face, cum spune el, ca materia să fie uitată pentru a nu oferi decît impresia primită din lumea vie, Rosso are multe alte facultăţi artistice. Există, de pildă, un gen de lucrări în care artistul excelează cu adevărata libertate şi liberalitate a geniului său: mă refer la portretele sale de copii. Copii la soare, copii bolnavi, copii de evrei, ştrengari, copii adormiţi la gîtul mamei, sugari — ai zice că o mare inimă de tată îl face pe excepţionalul artist atent la toţi copiii pe care îi întîlneşte în drumul vieţii sale laborioase. Şi, în acelaşi timp, cu cîtă graţioasă forţă redă el trăsăturile? Nici un sculptor, cred, după inegalabilul nostru florentin Donatello, nu a înţeles şi exprimat cu atîta suflet fizionomia şi spiritul acestei vîrste fragede. La francezi Houdon şi Carpeaux au făcut portrete de copii, dar nici unul nici celălalt n-a ştiut să le facă cu acea pătrundere pe care numai dragostea adevărată o poate da. Capetele şi busturile executate de artistul nostru sînt ca acele mici monumente înălţate spre slava divinei „primăveri a vieţii"; simţi în germene acea energie populară care va izbucni mai tîrziu şi va face din aceşti ştrengari, din aceşti plozi cu testele tunse şi rotunde, cu carnea tare şi dolofană ca un măr, muncitori cumsecade, cuţitari furioşi, aventurieri sau genii.

Sub fruntea boltită sclipesc ochii pătrunzători sau arţăgoşi, obrajii bucălaţi plesnesc de sănătate, buzele moi ca cireşele coapte se rotunjesc în sus cu încăpăţînare către năsucul cîrn ca şi cum s-ar strîmba la cineva care,

pentru moment, i-ar lipsi de soare, de mișcare, de joacă. Priviți, în *Vîrsta de aur* gura rebelă și mînioasă care vrea să fie sărutată de mamă și veți găsi acel dezgust instinctiv, prematur, misterios față de pasiune și dragoste cu care poporul — adevăratul popor, cel sănătos și neîntinat de la țară — îl are încă în comun cu animalele care fug de dragoste atîta timp cît ea nu le învinge și nu le subjugă. A putea să exprimi sensuri atît de profunde ale vieții într-un moment de exaltare, este o facultate magică, proprie numai geniului.

Atunci cînd, în 1904, am văzut pentru prima dată la Paris o expoziție aproape completă a operelor lui Medardo Rosso cele care m-au impresionat cel mai mult — în afară de *Rieuse*, de o figură din *Pierreuse* și de diferite cópii de busturi grecești și romane pe care artistul le execută cu o măiestrie uluitoare — au fost tocmai aceste imagini de copii; și din bucuria, din vitalitatea lor curată s-a născut în sufletul meu — lucru pe care l-am scris — o lumină de dimineață primăvăratică care încă nu s-a stins. Era ca o parte din Italia luată cu forța și trimisă să străbată lumea pentru a împrospăta inimile celor obosiți și a celor corupți; un rîs copilăresc al poporului nostru încă tînăr și intact, pe care s-au întemeiat toate speranțele noastre. Și spun al poporului nostru pentru că (și aici aduc un alt elogiu artistului) nici un chip nu a fost mai italian și mai italienește redat decît acesta al copiilor lui Rosso.

Acum s-ar cuveni să vorbesc despre portretele sale pline de vioiciune și pătrundere, despre schițele sale plăsmuite în chip ciudat din vis și realitate, sau cel puțin despre desenele sale înrudite în atîtea privințe cu arta lui Cézanne și Degas și a lui Toulouse-Lautrec. Dar fiindcă nu este pentru ultima oară

 cînd mă ocup de arta acestui mare creator

mă abţin şi de la a discuta motivele pentru care somităţile oficiale ale Italiei îl ţin atîta deoparte ; şi de la a clarifica legăturile lui cu Auguste Rodin.

Documente importante, ce vor fi publicate la timpul lor, vor elucida primul punct ; apendicele pus la sfîrşitul acestui volum vorbeşte destul de deschis pentru a-l ilumina pe al doilea.

IULIE 1909

II

Pledoarie pentru Medardo Rosso

Dacă m-ar întreba cineva cine este Medardo Rosso n-aş şti cum să-i răspund : de unde este acest italian ?

Are o anumită vîrstă, trăieşte la Paris, disprețuieşte — şi pe bună dreptate — pe concetăţenii săi, adoră Italia, unde vine adesea, neştiut de nimeni, să se odihnească şi să mediteze.

În plus este un mare sculptor. Francezii, care i-au înţeles forţa şi îl iubesc (pînă şi guvernul lui Clemenceau i-a conferit nu ştiu care ordin onorific), pronunţă numele său cu respect, iar în grupurile de artişti tineri se vorbeşte despre unele deosebiri de păreri ale sale faţă de cele ale lui Rodin, care i-a fost multă vreme bun prieten şi de care s-a despărţit mai apoi — se zice — din invidie. Se mai spune că Rodin însuşi a învăţat multe de la el.

Oricum ar fi, personalitatea sa artistică este atît de viguroasă şi de pronunţată încît poate îndreptăţi pe deplin chiar şi asemenea zvonuri, iar a o ignora este o ruşine pentru un popor ca al nostru, care a pierdut de veacuri conceptul şi dragostea de frumuseţe

plastică și nu știe dacă va mai putea vreodată să le regăsească.

Iată cum îl ignoră patria sa. Gata oricînd să adopte pe orice neisprăvit de peste mări și țări care devine ilustru prin șarlatanie și impostură, Italia — incapabilă de fapt să aprecieze adevărata valoare — lasă în exil marile suflete care o iubesc dar o evită pentru a nu se vesteji la umbra colosilor ei de lut și de gunoi. Acum 10—15 ani cel părăsit era Segantini azi e Medardo Rosso, mîine va fi un altul. Poate că aceasta este o fatalitate: „viața merge înainte" !...

Așadar, sculptura lui Medardo Rosso este viguroasă, foarte modernă și mai ales originală. Lăsînd la o parte, din instinct sau poate chiar din nebăgare de seamă toate ideile preconcepute și toate formulele academice și rigide acest om simplu care lucrează ca un salahor din zori și pînă în noapte, plăsmuind, topind și șlefuind operele de unul singur, numai cu propriile mijloace, a ajuns să rezolve atît de firesc una din cele mai complicate probleme de estetică și anume aceea de a se înscrie în tradiție prin forța sincerității.

Cu străduință și dăruire a pătruns cele mai adînci taine ale naturii și, parcurgînd drumul de la analiză la sinteză, a reușit să exteriorizeze concepția sa despre realitate prin acel semn simplu, precis și invariabil care se numește stil. Mai mult decît un revoluționar al sculpturii, el poate fi numit — ca de altfel oricare mare artist și în ciuda aparențelor — un purificator și un izbăvitor; iar dacă lucrările sale, al căror subiect este întotdeauna luat din viața contemporană frapează spiritul prin noutatea lor și prin autonomia expresiei, ele dezvăluie totodată înrudirea apropiată a sufletului artistului de azi cu vechii maeștri ai stirpei sale. Așa, de pildă, un cap al unei *Pierreuse* observat și redat cu toate însemnele josnice ale infamei

meserii sau rînjetul de bronz al unui sinistru *voyou* care o şantajează trezesc misterios în noi amintirea vreunei măşti violent sculptată de Jacopo della Quercia la Siena sau la Bologna; după cum mama care-şi sărută copilul surîzător ne duce cu gîndul, fără să putem spune de ce, la o ceramică etruscă sau la o lucrare în marmoră a florentinului Donatello. Şi asta nu pentru că Rosso s-ar fi inspirat din operele acelor maeştri imitîndu-i, sau, dacă vreţi, traducîndu-le formele; ci pur şi simplu pentru că el a privit, ca şi ei, realitatea cu ochi pătrunzători şi i-a exprimat cu prospeţime şi căldură semnificaţia şi dinamica. Însă dincolo de această afinitate substanţială cu creaţiile unor mari maeştri din trecut este firesc ca, opera lui Medardo Rosso pentru a fi sinceră, să fie personală; şi pentru că artistul nu poate să nu participe cu întreaga sa fiinţă la viaţa epocii sale, tot astfel felul de a simţi şi de a se exprima al sculptorului nostru este, după cum am spus, deosebit de modern. Energică, aspră, nervoasă, mîna lui mîngîie şi deformează, revarsă, ca să zicem aşa, personalitate şi mişcare asupra fiinţelor pe care le creează mînată de o voinţă genială; aşa cum cea a lui Michelangelo răsuceşte despotic formele pentru a le face să adere la ideea din mintea artistului; cum cea a lui Rodin unduieşte liniile corpurilor, subliniază adînciturile şi reliefurile între care vin să se frîngă umbrele şi luminile cu zbateri şi jocuri, încît îi conferă bronzului sau teracotei caracterul unei materii divers colorate.

Iar în această privinţă arta lui Medardo Rosso se înrudeşte cu cea a impresioniştilor. Trăind încă de tînăr în mijlocul disputelor şi fastului acelei şcoli, stilul s-a îmbogăţit cu toate descoperirile ei, după cum spiritul său a rămas marcat de trăsăturile de neşters pe care i le-a imprimat, chiar dacă prin mijloace

diferite de cele ale sculpturii, Cézanne, Degas sau chiar Toulouse-Lautrec.

Așa mi-a apărut în 1904 la *Salon d'automne* într-o încăpere destinată în întregime operelor sale, figura spirituală a acestui sculptor despre care, din cîte știu eu, nici un critic italian nu a scris vreodată.

Figură artistică de prim ordin pe care patria ar trebui să-l revendice și să-l onoreze dacă lumea noastră cultă n-ar asista impasibilă la ridicarea fantoșelor grotești și imbecile datorate unui Ximenes, Calandra, Rivalto, Garella sau alte dezastre de acest soi, dovedind cu prisosință în ce prăpastie și degenerare a căzut gustul Italiei noastre; ea, care a fost maestra lumii moderne. De aceea nu insist. E de ajuns, deocamdată, să spun că Medardo Rosso există și să adaug că nu există nici o speranță pentru arta noastră pînă cînd nu vom fi ajuns să înțelegem importanța operei sale și rușinea că tot continuăm s-o ignorăm.

LA VOCE nr. 12, 4 MARTIE 1909

II

Scrisoare deschisă senatorului Fradeletto

După cum reiese din presa italiană, care din cînd în cînd se ocupă și de probleme ale artei, dumneavoastră sînteți, stimate domn, un îndrăgostit de frumos și un mare prieten al artelor, iar noi (oricît am fi de dezamăgiți de capacitatea de apreciere a presei italiene) sîntem de-a dreptul fericiți să-i dăm crezare, cel puțin de data aceasta. Dar întrucît nu există religie care să nu aibă necredincioșii săi, și în lume se află întotdeauna cîte un eretic, sîntem cu atît mai fericiți de a vă oferi
100 încă o dată prilejul să demonstrați tuturor

pasiunea dumneavoastră pentru faptele spiritului. Si nici că s-ar putea ivi o ocazie mai favorabilă. Este vorba de a repara o nedreptate; de a pune capăt unui fapt nedemn care durează de prea mult timp, în dauna unui mare artist fără să știm de ce. Mă refer la sculptorul Medardo Rosso, italian, torinez, stabilit de mulți ani la Paris și la renașterea lui *necesară* în patrie, la Veneția. Întrucît acum cîteva săptămîni schițam chiar în coloanele acestei reviste portretul acestui ilustru necunoscut, o făceam fără alte dovezi decît memoria mea care fusese puternic impresionată de operele sale văzute în 1900 la Expoziția internațională de la Paris și în 1906 la *Salon d'automne* din același oraș; însă o făceam de fapt fără nici o speranță că acele rînduri ar fi putut trezi vreo reacție, ci numai dintr-un instinct melancolic, propriu tinereții care-și închipuie că poate comunica entuziasmele sale unora care au cu totul altceva de făcut decît să se ocupe de gloria și de prestigiul patriei. Numai că pare să se adeverească faptul că atunci cînd este sincer și din inimă, cuvîntul nu răsună în zadar, iar dovezile care-mi lipsesc atunci pentru a întări spusa mea îmi parvin toate deodată, ca prin farmec. Iar aceste dovezi sînt, stimate domn, frumoase și deosebit de grave. Sînt articole din reviste și ziare, pagini de cărți și cărți întregi[1] — franceze, spaniole, engleze și germane — ilustrații și fotografii; și din acestea rezultă că:

1) Medardo Rosso este — așa cum am spus eu — un artist de geniu, descoperitorul unei frumuseți noi, inițiatorul acelei școli de sculptură impresionistă, aflată în glorie la ora actuală, mai întîi prin meritul său, apoi prin al altora care l-au urmat.

---

[1] Edmond Claris, *De l'impressionnisme en sculpture. A. Rodin et M. Rosso*, Paris, *Ed. de la Nouvelle Revue*, 1902. *Exhibition of 1906.* Rosso Impression, London.

2) El a fost, pînă în 1883, precursorul, călăuzitorul și într-un anume fel maestrul lui Auguste Rodin.

3) Întreaga Europă civilizată a înțeles aceste adevăruri și numai Italia le ignoră.

Dacă eu aș vrea să vă fac să fierbeți de indignare pentru nepăsarea noastră sau dacă ar fi acesta momentul să fac de rușine tot servilismul criticii italiene (și o voi face la locul și timpul potrivit) care se prosternează și cădelnițează dinaintea celor mai oribili șarlatani de pe pămînt, n-ar trebui să fac altceva decît să traduc paginile elogioase ale englezilor F. Keyzer, Colin Campbell, Carrew etc., ale germanului Mayer-Graefe, istoricul riguros al impresionismului, ale francezilor C. de Sainte Croix, Charles Morice, L. Vauxcelle, A. Ibels etc. — cu toții critici de avangardă unanimi (chiar și francezii; iar dumneavoastră știți că francezii se lasă greu) în a-l recunoaște pe Medardo Rosso un pionier, aproape un profet al marii arte triumfătoare care poartă numele de rodiniană. Ar fi suficient să menționez izbînzile concetățeanului nostru la Paris, la Londra, în Olanda, în Germania, în Austria, operele sale răspîndite prin muzee și colecții particulare; dar întrucît, așa cum am mai spus, sper să am curînd această ocazie, deocamdată mai amîn. Și între atîtea osanale, numai Italia tace, dacă firește, nu am pune la socoteală cele 4 *(patru)* rînduri, toate numai grație și spumă, ale unui anonim scriitoraș, chipurile fioros, care le reproduce printre judecățile altora, sau jumătatea de pagină a prietenului meu Ștefan Cloud, care, chiar din 1904, îl elogia pe Rosso și dojenea Italia pentru nepăsarea ei — numai că o făcea în Franța și în limba franceză. Or, această tăcere, este aproape tragică. La început am crezut chiar că printr-o înlănțuire de triste împrejurări nimeni

aici la noi nu a aflat de un asemenea artist și de arta sa ; dar nu este așa : Medardo Rosso are cunoștințe și clienți în Italia iar înainte de a pleca să lupte cu foamea, cu invidia și cu imbecilitatea în Franța, expusese la Veneția și la Milano, unde a executat chiar și monumente publice [1]. Așadar nici o scuză. Numai neghiobia autohtonă este răspunzătoare pentru nedreptate.

După cum vedeți, stimate domn, ne aflăm în fața unui nou caz Segantini. Pe Giovanni Segantini ni l-a furat, treptat, Austria. Pe Medardo Rosso stă să ni-l înșface, dacă nu a și făcut-o, Franța. Dar dacă am fost surzi și orbi pînă acum, *transeat* ; dar să fim și de acum încolo, categoric nu. Ajunge. Se cuvine ca Medardo Rosso să fie imediat invitat să ia parte, chiar anul acesta, la expoziția de la Veneția unde să i se rezerve o sală. Nu este un argument pretextul că a trecut perioada invitațiilor, că lipsesc săli, etc. Ar fi ca și cum, după ce s-a descoperit nevinovăția unui condamnat s-ar întîrzia eliberarea din închisoare sub motiv că temnicerul este plecat undeva. Să-l puneți într-un colț pe Jerace, care — vă asigur — nu face nici cît o ceapă degerată ; dați-l mai încolo pe Kroyer, sau dați-l chiar pe ușă afară, dacă vreți. Veneția nu va pierde nimic, Italia nici atît, iar arta va cîștiga enorm.

Dar să i se facă onoarea cuvenită acestui providențial și mare exilat. În cazurile extra-

---

[1] Cîteva opere din tinerețe ale lui M. R. se găsesc și în Italia în saloanele contesei V. Aganoor-Pompili la Veneția și anume *Gavroche* și *Se Ia fuss grappa*. Altele se găsesc tot la Veneția în casa pictorului Fragiacomo și la Milano în colecția contelui Turati și la fiul sculptorului. O reproducere a lui *Gavroche* se află la Spezia. În sfîrșit, cu cît se scotocește mai mult cu atît se vede că Italia oarbă este numai aceea a Minervei, a expozițiilor internaționale și a criticilor de artă.

ordinare este nevoie de acțiuni extraordinare și

aici se va vădi noblețea ta [1]

vorba poetului.

Pentru a ieși din toropeala în care zace, Italia, ai cărei artiști, în afară de trei sau patru, sînt o cireadă de nulități exasperante, are nevoie de un maestru îndrăzneț, rebel și deosebit de modern: Medardo Rosso poate și trebuie să fie acest maestru și noi vrem să fie, cu prețul celor mai aprige scandaluri — chiar de ar fi să facem baricade, ca să zic așa.

Dar nădejdea noastră sînteți dumneavoastră. Și acum, iertați-mi, stimate domn, îndrăzneala cuvintelor mele; dar sînt într-adevăr peste măsură de revoltat de nemernicia italiană și dumneavoastră știți că — așa cum spunea și divinul Goethe — sinceritatea pare întotdeauna puțin cam grosolană cînd vorbește ex-*corde*.

LA VOCE, Nr. 17, 18 APRILIE 1909

Notă

Aceste două articole care au fost, din greșeală așezate aici în loc de a fi puse în Appendice *unde în mod firesc le-ar fi fost locul au fost publicate în revista* La Voce *cu singurul scop de a atrage atenția italienilor asupra unui artist care, după părerea noastră, n-ar trebui neglijat, așa cum se întîmplă.*

Scrisoarea către senatorul Fradeletto am scris-o de fapt fără speranța de a obține vreun rezultat și tăcerea lui ne-a dovedit pe deplin că orice iluzie ar fi fost cel puțin ridicolă. Dar nu contează. Nouă ne este de ajuns că am făcut tot ceea ce credem că este de datoria noastră în acest caz.

---

[1] Dante *Inf.* c. II v. 9 N. tr.

DESCOPERIRI

scrieri despre artă

Strîng în volum aceste Scrieri despre Artă, *publicate aproape toate în revista* La Voce *între 1908 și 1913, salvîndu-le astfel de la uitarea totală în care cred că o să le las pe toate celelalte tipărite cam în aceeași perioadă. Și o fac pentru că mi se pare că cititorul ar putea să găsească chiar și astăzi în ele ceva care să-l ajute în aprecierea problemelor majore ale Artei, precum și în aprecierea operei și a valorii unora dintre artiștii din trecut sau de acum.*

Las textul sub forma lui originală, considerînd că dacă cineva dorește să „aducă la zi" reflecțiile mele asupra subiectelor tratate ar trebui să remodelez prea mult materia, stilul, să tai, să adaug: refăcînd astfel totul.

În mod special aș fi tentat să reduc mult din partea polemică și, din aceasta, violența invectivelor; nu pentru că părerea mea ar fi devenit mai favorabilă față de persoanele examinate și operele lor, ci pentru că, atît unele cît și celelalte, mi se par acum atît de lipsite de semnificație și în afara domeniului artei încît orice resentiment față de acestea mi se pare lipsit de orice rațiune.

Să se ia prin urmare această apariție (ce

 va fi urmată de una asemănătoare de Scrieri

Literare) *numai ca un document istoric de critică și de biografie intelectuală, ca o expresie a personalității unui autor de artă și de literatură, care, într-o anumită perioadă, și-a propus să corecteze și să cizeleze gustul concetățenilor săi și a cărui operă nu a rămas, poate, fără o oarecare eficiență și importanță.*

A. S.

UDINE, 5 MARTIE 1919

EL GRECO

Unul din adevărurile cele mai clare pe care așa-zișii inteligenți nu vor să-l recunoască și pe care nu îl vor recunoaște niciodată, în ciuda faptelor numeroase și aproape zilnice care îl confirmă și îl proclamă, este acesta: oamenii de litere nu înțeleg nimic din artele figurative. Să zicem — pentru a evita acuzația de paradoxal, prin care orice țîrcovnic timid al opiniei comune nu încetează să stigmatizeze pe cel care-și exprimă cu curaj gîndul — că aceștia nu pricep temeiul ultim, procesele intime, substanța esențială (să mi se ierte pleonasmul). Este suficient să citim una din numeroasele scrieri — chiar dacă-i excepțională — care s-au publicat an de an despre pictorul cutare sau cutare, despre un sculptor sau desenator; despre o anumită expoziție; despre atîtea și atîtea opere de artă pentru a vedea — cine știe să vadă, se-nțelege — cum scriitorului îi este aproape întotdeauna imposibil să pătrundă fenomenul artistic în toată limpezimea lui, în ființa lui autentică, clasificîndu-l cu plenitudine și adîncime.

Îi este imposibil pentru că, atît în sculptură, cît și în pictură, ca și în cel mai simplu desen, există ceva adînc, visceral aș spune, care nu poate fi simțit și descoperit decît de

acela care este, nu spun de meserie, dar cel puțin hărăzit de natură cu aptitudinea specială și vie pentru aceste arte (așa cum au fost Baudelaire și Laforgue, de exemplu, singurii competenți în artă din cîte cunosc eu printre moderni).

Acest lucru nu este, cum ar putea să înțeleagă pe nedrept unii, un artificiu tehnic inseparabil de actul intuitiv, ci procesul explicit de elaborare a datelor realității în vederea exprimării, legătura sui-generis care menține elementele reprezentative; necesitatea originală de coordonare și de ritm — în sfîrșit ceea ce deosebește sculptura, pictura și desenul de celelalte arte, așadar ceea ce este specific și deosebit în ele.

Să luăm de exemplu pictura, întrucît aș vrea să vorbesc mai mult despre această artă. S-a spus că pictorul nu încearcă să-și exprime gîndirea lui în culori, linii, lumini și umbre, mase, volume etc., ci că el gîndește nemijlocit în culori, linii, lumini și umbre, mase, volume etc. Ar fi fost mai exact și mai complet dacă s-ar fi adăugat că el nu numai că gîndește, ci vede și mai ales simte astfel și că, dincolo de faptul că îmbină imaginile care-i vin din realitate, el nu vede în acea realitate decît o urzeală de elemente picturale și că, deci, sentimentele, emoțiile, pasiunile nu îl frapează și nu sînt redate de el decît sub aspect cromatic, linear, de umbre și lumini etc.

E ca și cum s-ar spune că, așezat în fața spectacolului naturii, pictorul nu va fi frapat nici de forța lui dramatică, nici de farmecul lui poetic, nici de semnificația lui istorică, ori sentimentală, ci pur și simplu de jocul liniilor și culorilor și de celelalte elemente picturale menționate mai sus. Un verde și un gri de o oarecare forță îmbinate, într-o anumită proporție; niște linii curbe sau drepte, formînd profiluri și unghiuri spe-

ciale; planuri și mase grupate sau răspîndite într-un anumit fel — acestea sînt lucrurile care îi excită fantezia; prin ele și în ele viziunea sa va căpăta viață, va avea rațiunea sa unică de a fi. Opera sa va putea fi gustată și apreciată numai dacă va fi privită așa cum a privit el natura și anume ca pe o hieroglifă de importanță strict picturală.

În schimb, cum procedează scriitorul? Nu mai știu unde am citit că cineva l-a întrebat odată pe Giorgione ce înseamnă acele pete aurii pe care le-a pus în pictarea unui scrin. Pictorul a răspuns că n-a vrut să spună nimic prin aceasta, dar că ele erau absolut necesare. Ei bine, scriitorul procedează oarecum ca interlocutorul lui Barbarelli. Înclinat din fire să ia din realitate semnificația discursivă, înlănțuirile logice, aspectele epice sau teatrale, el cere pictorului să explice ce vrea să spună și, în funcție de ceea ce spune sau nu spune, să-l aprecieze. De aici cele mai stranii neînțelegeri, cele mai absurde considerații. Frazele lungi destinate să contribuie la înțelegerea conceptului de operă de artă cu ajutorul cărora se impopotonează chiar și critica mai puțin neghioabă; confuzia care se face între expresia mimică și expresia picturală; elogiile sau reproșurile care se aduc unuia sau altuia din artiști pentru că posedă sau nu un anumit grad de verosimilitate, corectitudine, distincție, eleganță, înțelese întotdeauna la modul literar sau, cel puțin, monden; pentru că au tratat sau nu un subiect sau altul: toate acestea sînt rezultatul unui astfel de echivoc.

Este adevărat, totuși, că nu puțini pictori, în special din trecut, au consimțit și chiar au contribuit la înrădăcinarea acestei greșeli. Dar asta s-a întîmplat tocmai cînd o veleitate literară tulbura harul lor înnăscut; și a venit
 cred momentul ca o nouă generație artistică

să știe — așa cum știe de fapt — să ceară și să obțină dreptul de necontestat al muzicianului, de a se exprima cu mijloacele unei arte independente, total diferită de celelalte și prin urmare să fie judecată prin operele sale pe baza unor criterii care-i aparțin în mod riguros.

Am expus toate acestea pentru a arăta că acea carte pe care Maurice Barrès a scris-o cu puțin timp în urmă despre El Greco [1] nu este o carte bună. Nu este, și nu putea să fie, deoarece autorul ei, literat prin excelență, chiar dacă este unul dintre cei mai exemplari, s-a găsit, tocmai din această cauză, într-o stare de incompetență proprie celor din branșa lui — și nimeni nu putea fi altfel prin natură și educație, cu atît mai puțin el, — pentru a fi capabil să pătrundă și să expună caracteristicile specifice ale sufletului acestui pictor eleno-italo-spaniol. Și cine va mai putea să vadă cu adevărat o legătură oarecare între picturile acestui artist atît de sever și acele *flâneries* toledane ale lichefiatului onorabil academician? Sînt vagabondaje de diletant, de dandy meliform și agitat, gîdilături echivoce ale unei senzualități plictisite, chiar dacă puțin sadice; dantele și broderii mirosind tare a săpun și paraclis, care iubitoare de *petites secousses* ar putea să le și placă, din care caută zadarnic un cuvînt viguros și hotărît, capabil să limpezească rapid și să reveleze, fie pentru o clipă, atrăgătorul fenomen care ar trebui să constituie obiectul principal al cărții.

Iar atunci cînd, întrerupînd periplul său baedekerian și sentimental, autorul abordează, ici-colo, exegeza, criteriile sale își trădează caracterul, confirmînd întocmai ceea ce am spus mai sus despre el.

---

[1] M. Barres et P. Lafond, *Le Greco*, H. Floury ed Paris.

Să luăm un exemplu: Barrès descrie și interpretează *Înmormîntarea contelui d'Orgaz*. „În prim plan Sfîntul Augustin și Sfîntul Ștefan, îmbrăcați în veșminte bogate, se înclină pentru a ridica pe brațe corpul neînsuflețit al lui señor d'Orgaz, îmbrăcat în platoșa lui flamandă. În spatele lor, în picioare, într-un grup compact, vreo treizeci de gentilomi, preoți și monahi, aproape toți îmbrăcați în negru, formează — de la o latură la cealaltă a pînzei — un soi de friză. O atmosferă de tristețe solemnă pătrunde și plutește în această frumoasă slujbă de înmormîntare. Încă de la început ne mișcă sufletul și ne face gravi. Sub privirea noastră se află o *élite* a societății toledane, pictată pe viu în expresia sa morală cea mai nobilă. Personajele sînt severe, aspre la înfățișare și spirit, capabile de o anumită fantezie bizară și tristă, dar nu de o autentică bucurie și detașare. Cred că sînt stăruitori în imaginațiile lor moștenite și — cum ar spune Voltaire — cam limitați. Miracolul care se petrece în fața lor îi lămurește fără să-i înmărmurească. Într-adevăr cum ar putea să-i uimească vizita celor doi sfinți în timp ce știu că dintr-o clipă într-alta sufletul lui señor d'Orgaz se va prezenta la Porțile raiului. Acest moment îl vedem deja. Ocupă cerul tabloului...". Și așa mai departe.

Citind această bălmăjeală — asemănătoare, vai, cu atîtea altele scrise de estetul nostru și cu cele ale aproape tuturor flecarilor moderni despre artă — sîntem tentați din lene și obișnuință — nu-i așa? — s-o luăm drept bună și cineva ar putea să afirme că aceasta este cu adevărat impresia pe care o ai în fața tabloului descris atît de exact. Numai că este de ajuns să ne recăpătăm judecata proprie pentru a descoperi dintr-o dată tot falsul. Oare ce au comun cu pictura toate aceste subînțelesuri istorice, psihologice, mistice care pot fi de altfel aplicate la

o sută de tablouri ce aparţin tot atîtor pictori cu totul deosebiţi unii de alţii ?

Se poate ca un scriitor, un romancier, un vînător de *agudezas* spirituale să găsească într-o pictură toate lucrurile frumoase pe care Barrès le-a găsit în lucrările lui El Greco. Dar de ce în loc să construieşti fraze să nu te străduieşti mai bine să descoperi în ce mod şi cu ce mijloace proprii artei sale pictorul a reuşit să ţi le sugereze ? De ce să nu vorbeşti mai degrabă de felul cum înţelege El Greco desenul, culoarea, compoziţia ; de modul în care interpretează ţesăturile, trupurile, norii, ţărîna ; dacă, şi prin ce, interpretarea lui se deosebeşte de cea a oricărui alt artist ?

Fapt este că urmînd un astfel de sistem critic *est très difficile* — cum spunea Poussin — *si l'on n'a, en cert art, grande théorie et pratique tout ensemble* [1] ; şi dacă ar fi putut s-o facă — ceea ce eu nu cred — Barrès ar fi trebuit, poate, să admită că *Înmormîntarea contelui d'Orgaz* — care între paranteze fie spus este una din operele mai puţin reuşite şi caracteristice ale lui El Greco — departe de a fi capabil să stîrnească idei atît de căutate — nu este decît o compilaţie de reminiscenţe şi influenţe din Tintoretto, Tiţian, Veronese. O colecţie de locuri comune ale picturii şi retorisme tradiţionale care se întrezăresc, de pildă, din acţiunea marilor personaje pămîntene sau divine, din poziţia mîinilor şi picioarelor, din cutele mantiilor şi din faldurile veşmintelor preoţeşti şi salvate numai prin cîteva trăsături sincere şi personale în care artistul aproape fără să vrea şi fără să ştie a înscris un fel de promisiune latentă a noii forme de frumuseţe pe care avea s-o proclame în viitor.

---

[1] Este foarte greu, în arta aceasta, să realizezi ceva dacă nu ai practica şi teoria contopite.

Același lucru se poate spune despre multe opere pe care academicianul le-a analizat.

Pentru că acesta a fost într-adevăr cazul lui Domenikos Theotokopulos, numit El Greco. O personalitate care s-a eliberat aproape în întregime de legăturile unui servilism imitativ și de formulele tradiționale degenerate treptat-treptat în manierism și academism.

S-a născut (aceasta este și părerea lui Paul Lafond, care în partea a doua a volumului mai sus citat — cea mai utilă, de altfel — refăce biografia nesigură a acestui pictor și întocmește catalogul operelor sale) în insula Creta, între 1540 și 1550; dar la Veneția unde locuiește din tinerețe — așa cum au făcut mulți dintre compatrioții lui — primește primele noțiuni ale artei sale. La început a fost elev al lui Tițian, dar influența pe care acesta a avut-o asupra lui n-a fost singura și nici măcar cea mai puternică dintre cele pe care le-a resimțit în anii tinereții lui. Tintoretto, Veronese, Palma Vecchio, Bassano, l-au impresionat rînd pe rînd la vremea respectivă; pînă cînd miniaturistul Giulio Clovio, mai în vîrstă decît el cu aproximativ 50 de ani și care-i devenise prieten, îl recomandă cardinalului Alessandro Farnese înlesnindu-i șederea la Roma, dorită de tînărul artist.

Nu se știe precis nici cît a rămas la Roma nici ce a făcut aici. Se știe totuși că protecția cardinalului, conferindu-i un fel de diplomă de merit i-a ușurat într-adevăr viața și că școala romană l-a influențat așa cum făcuse mai înainte cea venețiană. Totuși, dacă e să dăm crezare unei legende care circulă pe seama lui, se pare că sentimentul acestei influențe noi, de care își dădea seama pe zi ce trece, exasperîndu-l dincolo de orice limită, a constituit motivul care l-a determinat dintr-o dată să părăsească comoditatea și succesul și să fugă — am putea spune — în

căutarea eului său. De altfel, chiar această fugă este un punct controversat în povestea vieții lui. „Este destul de dificil — scrie Lafond — să afli de ce a abandonat El Greco Italia... S-a îmbarcat poate pentru Spania chemat de Filip al II-lea, la recomandarea lui Tițian, sau chiar a lui Giulio Clovio? A fost oare solicitat să concureze la decorarea bisericii din Toledo de către înalții demnitari ai Colegiului catedralei care însoțiseră la Roma pe arhiepiscopul Corranza, în vizită la Suveranul Pontif? Aceste două soluții sînt posibile; dar de ce Domenikos Theotokopulos nu s-ar fi dus în Spania fără să fie chemat de nimeni, condus doar de speranța că va găsi o ocupație într-o țară nouă, unde atîția pictori, sculptori și arhitecți erau supraîncărcați cu lucrări rodnice?" Oricum, de la această părăsire a țării așa-zisei Renașteri; care, după ce își găsise maxima exprimare în operele cîtorva excelenți artiști s-a fălit apoi cu o teatralitate goală și emfatică, oficializîndu-se în artificii și academisme neînsufletite; acolo unde, pentru mulți ani a existat pericolul de a se lăsa orbit de strălucirea retoricii prin care, cu mici excepții, scînteiază toate „capodoperele nemuritoare" ale acelei epoci, riscînd să se rătăcească de propria vigoare originală, înnăscută, pentru a se înrola în imensa masă de curtezani ai Sibilelor michelangiolești (nu vedea puținele dar cu adevărat însuflețitele fragmente frumoase și cutremurătoare ale bolții inegal realizate) și ai glorioaselor și stupidelor clasicisme și catolicisme ale lui Raffaello da Urbino, — această oglindă atrăgătoare în care se privește și se recunoaște burghezia universală și eternă — ei bine, de la această fugă din fața caracatiței care sufoca deja Italia (și continuă să o sufoce) începe adevăratul El Greco.

Probabil faptul că se afla departe de deprimanta și bombastica școală italiană, într-un ținut virgin, fără trecut artistic, în afara puținelor încercări din partea cîtorva primitivi necunoscuți; ori poate caracteristica acelei țări, a aspectelor vieții, pămîntului și luminii, mult mai asemănătoare cu ființa lui aspră, dureroasă și frămîntată; sau poate, în sfîrșit, o necesitate de neînțeles, un instinct ocult l-a condus acolo unde spiritul său trebuia să se găsească în armonie cu realitatea exterioară mult mai favorabilă dezvoltării lui; fapt este că, dintr-o dată, arta sa a devenit mai spontană, mai cutezătoare și prin urmare mai vie.

Continuă, e adevărat, să persiste în picturile lui — așa cum am văzut cînd a fost vorba de *Înmormîntarea contelui d'Orgaz* — preocuparea pentru spectaculozitatea reprezentării, pentru a se conforma, în tratarea unui subiect, cu locul și scopul pentru care era destinat, supunîndu-se comenzilor nobiliare și preoțești; au continuat gesturile care țin de normă; atitudinile stereotipe, convenționalismele în vestimentație și în alcătuirea compozițiilor. Dar deja culorile și desenul erau schimbate (în special în portrete, superioare în totul și sub toate aspectele celor atît de lăudate ale lui Velázquez; iar unele, cum ar fi cel al doctorului Pisa, demne să stea alături de cele mai bune portrete ale lui Tintoretto). Tonalitățile dulcege și fastuoase, fluiditatea și consistența păstoasă a liniilor care duceau la confuzia dintre picturile sale italiene cu cele ale mediocrului său prieten, Giulio Clovio și cu ale lui Paolo Veronese, s-au transformat rapid în Toledo în armonii noi și prețioase, în semne rebele și trufașe, în stare să se imprime cu tenacitate în fantezie și să fixeze în ea, pentru totdeauna, imaginea unei frumuseți originale.

Apoi culoarea lui El Greco! Ar trebui, cred, să născocim cuvinte noi pentru a descrie sugestiile transmise de aceste griuri pietrificate, de aceste tonuri tăioase de alb și albastru, de roșurile lipsite de viață, de nuanțele de galben crud, acide ca o lămîie; de toate aceste simfonii simple și dispreţuitoare care te duc cu gîndul la singurătatea stîncilor golașe pe care se află doar cîteva tufe de grozamă ce se zbat la suflarea vîntului, sub un cer de furtună, vineţiu; la nostalgia acoperișurilor învăluite în ploaia de iarnă; la melancolia rece a asceţilor și a sufletelor lipsite de orice iluzie.

Cît despre desen — așa cum am mai spus-o — acesta a urmat, cum se și impunea, evoluţia sau mai bine zis însufleţirea culorilor, cu toate că nu a reușit decît mai tîrziu acea cutezanță, vigoare și mișcare înnoitoare care urma să-l distingă de celelalte desene, în primul rînd de cele dinainte de secolele al XIV-lea și al XV-lea și să facă din ele obiectul studiilor pasionate ale unuia dintre cei mai curajoși artiști moderni.

Astfel, abia în operele de bătrînețe, pe care le-a pictat în mod secret pentru propria lui plăcere s-a manifestat în deplină libertate fatalitatea lui de precursor, cum ar fi spus Nietzsche. În ele poţi observa cu adevărat cum desenul, care nu mai este conceput ca o demarcaţie logică a formelor aparente, ca un mijloc de repartizare a aspectelor realităţii în structura lor obiectivă măsurabilă, anatomică, ci, mai curînd, ca o scriitură personală, aptă să fixeze emoţia lirico-picturală pe care acele forme și acele aspecte, frapîndu-i privirea, le-au suscitat în inima artistului; vei observa, zic, cum semnul se frînge și palpită în ritmul vieţii însăși.

Fapt este că Domenikos Theotokopulos — așa cum a fost înaintea lui Tiţian, Tintoretto, mai tîrziu Rembrandt, iar în timpurile noastre

Auguste Renoir, Degas, Cézanne (ultimul fiindu-i dator în multe privinţe) — ajuns la acea maturitate aureolată cînd, după lungi exerciţii, mîna devine atît de supusă intelectului încît aproape că nu mai trebuie să o comanzi ; cînd marele număr de ani nu mai admite nici vanitatea succeselor, nici concesii, iar sufletul regăseşte emoţionanta simplitate a copilăriei : fapt este, prin urmare, că el nu s-a temut să dea frîu liber forţei sale elementare picturale şi numai picturale. (Sînt ca nişte zei aceşti bătrîni geniali care, în sfîrşit, aproape nepăsători şi părînd că se joacă, exprimă cu atîta seninătate lumea care de atîta vreme rămăsese ascunsă în profunzimea spiritului lor fără să se arate decît din cînd în cînd, pentru foarte puţină vreme şi confuz).

Odată contopite în sine forţa desenului şi aceea a culorii, El Greco dădu într-adevăr, în cîteva capodopere, măsura forţei lui uriaşe. *Amorul profan, Moartea lui Laocoon şi a fiilor săi,* cîteva Fecioare şi Sfinţi, o mică pînză intitulată *Vedere din Toledo* sînt — pentru a nu cita decît pe cele văzute de mine — o parte din aceste capodopere.

Expresii ale emoţiei pecetluite în forme libere, în care disonanţele tonurilor, disproporţia membrelor şi deformarea obiectelor, departe de a dăuna ansamblului operei înfăptuiesc o armonie mai expresivă şi cuprind un înţeles mai profund şi mai pregnant. Critica, de la cea mai veche pînă la cea mai recentă, vă va spune, este adevărat, că nu este vorba decît de schiţe şi de crochiuri de o valoare redusă (faţă de picturile executate de artist în perioada maturităţii lui) şi capabile să te facă să te îndoieşti de judecata lui. „Ştim de la Jusepe Martinez, care şi-a redactat ale sale *Discursuri despre artă* la puţin timp după aceea — scria Barrès — că El Greco a lăsat la moarte ca singura lui

bogăție două sute de pînze schițate. Aceste *tablouri schițate* pe care noi le vedem din cînd în cînd vor fi cele care fac să se clatine încrederea noastră în solida judecată a pictorului ?".

Dar eu cred că am arătat de ce nu trebuie acordată atenție unei astfel de critici.

Adevăratul El Greco este tocmai în acestea. Artist în continuă căutare și înnoire, ca să spunem așa, care disprețuiește formula definitivă a sublimului pentru a fi mai viu și mai fecund — întrucît arta ca și viața este un avînt și în fiecare concluzie este resimțită nemișcarea și moartea care începe. Cît despre pretinsa lui nebunie, nu merită, cred eu, să fie luată în seamă decît pentru a observa că acesta este numele pe care îl dau în general genialității înnoitoare experții în critică și alți specialiști — acești înțelepți de necontestat !

El Greco a murit la 7 aprilie 1614 la Toledo, pe care nu-l părăsise aproape niciodată.

APRILIE 1911.

GUSTAVE COURBET

Revoluția franceză, privită nu în formele sau în aparențele sale demagogice, meschin raționaliste și utilitare, ci în substanța sa profundă, a fost, înainte de toate, o supremă emancipare a spiritului occidental de dogmele și normele trecutului — lipsite deja de orice sevă vitală — și, prin urmare, (deși alții văd clar în ea legătura strînsă dintre diferitele valori într-un moment culminant al Istoriei), a reprezentat lovitura de grație dată de lumea modernă celei clasice, cel puțin în sensul pe care îl dă școala acestei noțiuni.

Numai că, în timp ce în filosofie, știință și literatură semnele unei astfel de eliberări au

fost rapid observate, arta a rămas la același nivel cu ai săi David în Franța și ai săi Canova la noi și probabil că, cel puțin în primele două decenii ale veacului al XIX-lea, a devenit chiar și mai academică și mai supusă. Acesta este un fenomen curios, care ar merita să fie studiat: în orice caz, primul pictor care reflectă cu hotărîre felul de a gîndi și a vedea al noilor vremi nu a venit decît după mai mult de 40 de ani. Acest pictor a fost Gustave Courbet.

Adevărul este, trebuie să recunoaștem, că înaintea lui, alți artiști, parcă împinși fără voie și aproape în pofida lor, de marele suflu inovator care trecea răscolind Europa, au făcut cîțiva pași pe terenul nou, deschis căutărilor individuale ale geniului. Theodore Gericault, de pildă, pe care moartea l-a secerat cu cruzime la 33 de ani, dăduse deja în a sa *Plută a „Meduzei"* și poate și în alte opere secundare, o probă uimitoare de independență, fie rupînd cu normele aspre ale tradiției desenului și compoziției, fie silind culoarea de pe chipurile și din peisajele sale să capete o gamă mai bogată și mai variată. Eugène Delacroix, mai tîrziu, și Jean-Dominique Ingres — atît de deosebiți ca temperament încît s-au privit pieziș toată viața crezîndu-se dușmani și totuși atît de înrudiți, în fond, încît un tînăr pictor, Th. Chassériau, putea să se inspire de la amîndoi în același timp și să reunească într-o operă vie cum este *La toilette de Desdémone* reflectarea ambelor maniere — au adus, mai cu seamă primul și cu deosebire în opere lipsite de pretenție, o îndrăzneală a concepției și tehnicii care îi situează, în consecință, ca precursori ai celor mai îndrăznețe școli. În sfîrșit, Jean Francois Millet și Honoré Daumier — amîndoi artiști de o măreție extraordinară, scrutători neobosiți ai naturii, tra-

 tînd, unul viața rustică și peisajul, celălalt

scene și figuri din popor, ciudate, sau mai bine zis, departe de tulburea existență pariziană — au făcut descoperiri de cea mai mare importanță și au îndreptat arta spre o pătrundere mai adîncă a sensului misterios al realității vii.

Totuși, nici unul dintre aceștia — deși, repet, pot fi socotiți foarte mari dintr-o mie de motive — nu a simțit necesitatea sau nu a avut îndrăzneala să urmeze logic, pînă la ultimele consecințe, calea deschisă de revolta spiritului primenitor.

Charles Baudelaire, care unește formidabila capacitate creatoare cu sensibilitatea, puterea de pătrundere și competența unui critic, a scris, vorbind despre unul din ei și anume despre Ingres: *M. Ingres trouve un modèle grand, pittoresque, séduisant. Voila, sans doute, se dit-il, un curieux caractère; beauté ou grandeur, j'exprimerai cela soigneusement; je n'en ometterai rien, mais j'y ajouterai quelque chose qui est indispensable: — le style. Et nous savons ce qu'il entend par le style; ce n'est pas la qualité naturellement poètique du sujet qu'il en faut extraire pour le rendre plus visible. C'est une poésie etrangère, empruntée, généralement au passé* *.

Ei bine, astfel de cuvinte ar putea să fie repetate pentru fiecare în parte. Fiecare înțelesese că pentru a face o operă de artă cu adevărat vie era necesară o întoarcere la natură și la adevăr, lăsînd acelor David, Guerin și Prud'hon grecizările și romanizările

---

* Domnul Ingres găsește un model impunător, pitoresc, seducător. Iată, și-a zis el, fără îndoială, un caracter ciudat; frumusețea sau grandoarea o voi exprima cu multă grijă; n-o să las nimic de-o parte, dar voi adăuga ceva care este indispensabil: stilul. Dar noi știm ce înțelegea el prin stil. Nu calitatea evident poetică a subiectului trebuie să fie extrasă și pusă și mai bine în lumină, ci o poezie străină, luată în general din trecut.

de mare spectacol și fiecare își propusese să exprime cu grijă, ceea ce vedea și ce simțea, dar, în același timp, voiau să adauge ceva ce li se părea indispensabil : stilul. Dar stilul nu era pentru toți ceea ce înțelegea poetul-critic în cazul lui Ingres ; era ceva care suprapunîndu-se pe viziunea imediată o răcea și prin urmare o împiedica să se întruchipeze cu toată forța clocotitoare și cu repeziciunea cu care, probabil, s-a ivit în fața artistului.

Nu voi stărui aici să descopăr dacă o voință coordonatoare, un criteriu sever al selecției și dominării materiei artistice, dacă, într-un cuvînt, stilul a fost sau nu condiția intrinsecă a oricărei opere de artă care vrea să fie mare ; ajunge să observ că pentru pictorii despre care vorbesc aici stilul însemna, în ultimă instanță, supunerea, mai mult sau mai puțin liberă și spontană, la o concepție artistică tradițională, așadar la ceva care fusese probabil depășit, cu toate că fusese legitim, ba chiar necesar pentru timpurile trecute. Astfel a existat în Géricault și Delacroix — bineînțeles transfigurată și retrăită — preocuparea pentru giganticul și sublimul michelangiolesc, pentru decorativul lui Veronese, gustul contrastelor puternice și brutalitatea cromatică a lui Rembrandt. În felul acesta auzi răsunînd din pînzele moderne freamătul epopeii care, deși în pas cu noul mod de a simți, nu încetează totuși să te facă să gîndești fără să vrei la teatru. În țăranii lui Millet găsești ceva din Vergiliu ca și din Rafael.

În observarea cea mai actuală și mai caracteristică a realității noastre pînă și Daumier a luat în mod conștient stilul lui Callot, Salvator Rosa și chiar al lui Michelangelo. Este necesar totuși să recunoaștem că ultimii doi artiști au fost de departe cei mai aventuroși
 și mai lipsiți de prejudecăți în punerea de

acord a tehnicii și desenului cu viziunea lor aspră și pătrunzătoare despre lume. Cine cunoaște *Omul cu mantaua* din colecția Rouart, *Țăranul care altoiește un pom* și cîteva peisaje, desene și pasteluri din perioada maturității lui Millet, precum și *Drama*, *Amatorul de stampe*, acuarelele și schițele lui Honoré Daumier, își dă seama cu cîtă forță, prospețime și severitate a tușei și petei de culoare au făcut să trăiască pe pînză sau pe carton imaginea puternică sau înflorită a ceea ce vedeau.

Se pare, însă, că totdeauna (și poate acesta este semnul sincerității lor) o umbră a trecutului se amestecă cu strălucirea soarelui arogant al modernității și îl întunecă cînd se simte totuși că ar vrea să izbucnească și să se reverse peste toate lucrurile. Și aceasta face ca, în loc să inaugureze (așa cum pînă la un anumit punct au inaugurat) o nouă epocă artistică, ei au pus capăt în mod magistral uneia vechi. În loc să redea, ca să folosim o prea cunoscută imagine hugoliană, un răsărit, reprezintă un apus — însă un apus care ține pînă în zori. Anticipînd asupra a ceea ce va urma imediat, voi spune că ei au fost ultimii reprezentanți ai manierismului artistic.

Și iată-ne ajunși la Courbet.

Gustave Courbet s-a prezentat însă, de la bun început, drept cel mai semeț adversar al idealismului. Atunci cînd niște pictori germani, prieteni de-ai lui, l-au rugat să picteze un mic tablou care să exprime întocmai substanța personalității sale, în mod simbolic. El pictă o pipă pe un fond negru și dedesubt, ca semnătură, scrise: *Courbet, sans idéal et sans réligion*[1]. Altă dată i-a scris unui prieten. ... *Le fond du réalisme c'est la négation*

[1] Courbet, fără ideal și fără religie (n. tr.).

de l'idéal, à laquelle j'ai été amené depuis quinze ans par mes études, et qu'aucun artiste n'avait jamais jusqu'à ce jour osé affirmer catégoriquement". [1]

Aici ar trebui, poate, să examinăm ce înțelegea Courbet prin idealism. Gînditor foarte slab, influențat mai mult decît ar fi trebuit de teoriile ridicole ale lui Proud'hon potrivit cărora arta este un mijloc de educație, el a înțeles desigur, în această problemă, cu totul altceva față de ceea ce înțelegeam noi. Totuși, dacă citim ce scrie chiar în scrisoarea amintită, nu vom putea să nu recunoaștem că aceste cuvinte ale lui, dacă vor fi bine interpretate ne pot conduce la un adevăr care este, poate, cel în care credem noi înșine. *En concluant à la negation de l'idéal* — scria el — *et de tout qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de l'individu, et finalement, à la démocratie. Le réalisme est, par essence, l'art démocratique.* [2]

Este adevărat, de altfel, că el opunea „artei democratice" „arta pentru artă" a romanticilor și a celor vechi care nu era educativă; dar să lăsăm la o parte aceste opoziții care ne-ar putea conduce cine știe unde și care, așa cum am zis, i-au fost sugerate de alții care n-aveau nimic de-a face cu arta. Ceea ce ne interesează este modul în care Courbet, antiidealist în felul său și realist, a oglindit din plin tendințele spiritului revoluționar; vom vedea apoi cum s-a transpus în artă concepția lui despre frumos.

---

[1] „... Baza realismului constă în negarea idealului, pe care-l studiez de cincisprezece ani și pe care nici un artist nu a îndrăznit vreodată, pînă în zilele noastre, să-l afirme categoric".

[2] „Ajungînd la concluzia negării idealului și la toate consecințele care decurg de aici ajung chiar la emanciparea individului și, în cele din urmă, la democrație. Pentru că realismul este în esență arta democratică" (N. tr.).

Am spus la început că revoluția — vorbind din punct de vedere artistic — a reprezentat, înainte de toate, o mare lovitură dată clasicismului ; am afirmat ceva mai devreme că antiidealismul lui Courbet a coincis cu spiritul revoluționar : acum voi spune cum s-au echivalat, pentru mine, conceptele idealismului și clasicismului. În cîteva cuvinte, pentru mine este clasic orice artist care — așa cum am arătat, în treacăt, vorbind despre predecesorii pictorului nostru — aduce în interpretarea naturii voința sa coordonatoare, despotică ; un temperament care în loc să se lase în voia senzațiilor primite din partea lucrurilor (care sînt imaginate în afara lui dar care, de fapt, nu sînt altceva decît un joc divin al fanteziei sale) și să le proiecteze imediat în operă, le abate silit de pe făgașul lor, le forțează aspectele și formele, într-un cuvînt le alterează caracterul natural pentru a le orienta către un model de frumusețe pe care îl are în sinea lui (către „conceptul mental" ar zice Leonardo) și pe care el îl crede frumos și mare la modul superlativ. Astfel se întîmplă că el alege, îmbină, compune, modifică, complică și simplifică părțile organismului pe care-l creează. Este evident, așadar, că aceasta nu înseamnă în fond altceva decît că artistul nu vede în lucrurile înseși, în elementele care compun universul său, decît o umbră, un reflex, un simbol, dacă vreți, al vreunui adevăr transcendental, frumos și perfect la care încearcă să le adapteze și de la care îi vin normele opțiunii și ale dispoziției. În consecință, să-i dicteze chiar un anumit desen, tehnică și culoare.

Or, ce diferență este între acest model superior, între acest „concept mental" la care trebuie să adapteze totul, fiind ca un model, ca o matrice care primește materia artistică pentru a o plăsmui după imaginea sa, și

Ideea platoniciană ? Şi pentru că o astfel de idee este sinonimă cu Dumnezeu (pentru cine nu se teme de îndrăzneţe digresiuni speculative) cel puţin a unui Dumnezeu filosofic, este de asemenea evident că revoluţia franceză, rezultat fatal al ateismului, negînd, dacă nu în cuvinte, atunci în fapte, divinitatea — termen suprem al ierarhiei pe care o distrugeau — au negat în mod direct clasicismul şi implicit idealismul, înţeles în acest context.

Gustave Courbet, revoluţionarul, care punea pe acelaşi loc clasicismul şi idealismul urîndu-le pe amîndouă deopotrivă era, în această privinţă, logic. Întîmplător, nu era mai puţin logic nici atunci cînd, din negarea celor două concepte prin intermediul realismului, a dedus ideea emancipării individului, şi, din ea, democraţia artei pe care o proclama. Dacă într-adevăr se va considera calificativul său de artă democratică sinonim cu arta educativă pentru popor şi îndeosebi — urmînd îndeaproape gîndirea lui — înţeleasă în sensul artei populare eliberată de prejudecăţi de ordin religios, filosofic, etic, social ; într-un cuvînt al unei arte pure, fără ierarhii, dar viguroasă numai prin vitalitatea şi spontaneitatea sa, să-i spunem, terestră atunci nu vom întîrzia să ne dăm seama că această artă — departe de a fi opusă prin excelenţă celei clasice — nu poate să ia naştere decît dintr-o înţelegere spiritualistă, personalistă a lumii. Desigur, nu este uşor pentru cel căruia nu-i place să pătrundă chiar în centrul complexelor întrebări artistice şi filosofice, să observe legăturile nebănuite şi discrepanţele existente între diverşi termeni, nici să împace ideile, opuse în aparenţă, ale clasicismului şi antispiritualismului ; dar geniul este cu precădere intuiţie şi Gustave Courbet, care nu ştia să întrezărească absurdul grosolan al teoriei prudhoniene despre artă ca mijloc educativ, a văzut dintr-o dată

raporturile care se stabileau între cele mai îndepărtate idei.

Dar mi se pare că a sosit momentul să vorbesc în sfîrșit de Gustave Courbet — pictorul. Aș fi făcut-o de la început dacă o confuzie bizară care se face pretutindeni între idealism și spiritualism, realism și materialism, spiritualism și clasicism nu m-ar fi silit, iritîndu-mă, să demonstrez care este adevărata stare a lucrurilor — dacă e să mergem pînă la capăt — și cît de departe de o privire sănătoasă se află critica de azi, atunci cînd, examinînd arta modernă, o judecă cu criteriile altor timpuri și vorbește de măreție, noblețe etc. cînd n-ar trebui să vorbească decît de puritate, vitalitate și spontaneitate. Expresia „artist mare" nu spune nimic; ceea ce contează este să fii un artist autentic, a scris un francez foarte talentat. Și pentru a reveni la subiectul nostru să precizăm că Gustave Courbet nu a fost întotdeauna un artist autentic, ba am spune că a fost în puține ocazii.

Deși s-a prezentat încă de la început ca un teribil destrămător al tradiționalismului scolastic, ca un reprezentant temerar al unei picturi de o noutate excesivă, iar debutul lui a avut, potrivit părerii lui Baudelaire, *l'allure d'une insurection*[1] nici el n-a rămas imun la contaminările pe care le răspîndiseră peste tot predecesorii și adversarii săi.

A fost tradiționalist și clasic cum fuseseră înaintea lui Géricault și Delacroix și cine ar vrea să fie nemilos ar putea chiar să rîdă afirmînd că a pictat în maniera lui Greuze ba poate chiar a lui Prud'hon. Vreau să spun că atît în cîteva portrete din tinerețe cît și în *Papagalul* sau în *Hamacul* de exemplu desenul său rotund, exact, felul său ortodox, echilibrat de a compune urmînd norme sănă-

[1] Aspectul unei revolte.

toase, precum și coloritul sobru, nuanțat, fără asprimi, ba chiar cumpănit și oarecum convențional, dezvăluiau în el atîtea preocupări care semănau foarte mult cu cele ale pictorilor „idealiști", al căror dușman se considera. În primele lui opere întîlnim uneori o atracție mai evidentă pentru modernizarea subiectului, pentru formele comune ale corpurilor; ici și colo se trăda curajul său discret și capacitatea de a observa realitatea cu deosebire în detalii, dar aceasta era totul.

A început să devină cu adevărat el, adică un revoluționar în tehnica și în modul de a concepe realitatea și frumosul, destul de tîrziu în *Spărgătorii de piatră* și în *Înmormîntare la Ornans*.

L'Enterrement à Ornans — scria el însuși — *a été en réalité, l'enterrement du romantisme, et n'a laissé de cette école de peinture que ce qui était une constatation de l'esprit humain, ce qui, par conséquent, avait le droit de l'existence...* [1]. Și într-adevăr atît în primul, cît și în al doilea tablou, chiar dacă aparțin de a sa *manière noire*, realitatea este prezentată în întreaga sa autenticitate, fără deliberări: nu în vederea realizării unui efect decorativ sau teatral, ci într-un mod liric și cu mijloace simple și naturale.

Millet pictase țărani și oameni din popor; i-a pictat magistral și cu o deplină sinceritate, dar pentru că viziunea lui despre ființe și lucruri era aceea a unui artist hrănit cu cultura clasică, atașat încă ideilor de măreție și de stil și, prin urmare, încă neconvins că aceste lucruri ar putea fi deslușite și mai bine, încercînd să pătrundă fără îndurare adevărul fantastic, adică exteriorizînd pe deplin

[1] „Înmormîntarea la Ornans"... a însemnat în realitate înmormîntarea romantismului și n-a lăsat din acea școală de pictură decît ceea ce era o certificare a spiritului uman, adică ceea ce avea dreptul la existență.

propria senzație, fără să forțeze acel adevăr, să se conformeze unei abstracții ideale din minte; pentru că, în sfîrșit, tot mai vedea puțin cu ochii trecutului, el a dat acestor țărani și lucrători un aspect solemn, o atitudine măreață care-i face să semene cu niște eroi sau cu statuile unor eroi.

Iar aceasta a dăunat adevărului și purității lirice a artei, chiar dacă, într-un chip foarte explicit, s-a referit la maniera sa intelectualistă de a crea. În schimb, oamenii din popor ai lui Gustave Courbet sînt cu totul altfel. Fie că sparg și transportă pietre pe un drum însorit, fie că așteaptă în tăcere sfîrșitul slujbei de înmormîntare în cimitirul din Ornans, atitudinile lor sînt simple și firești. Departe de a încerca să schematizeze și să înnobileze formele lor pentru a le aranja într-o unitate statuară, el le pune în evidență și le incită în toată trivialitatea lor diversă; nici un detaliu nu-i scapă, oricît de respingător și nearmonios ar fi: îndobitocirea și culoarea vineție sau pămîntie a fețelor, stîngăcia mișcării sau a poziției corpurilor, diferitele neglijențe în felul de a se îmbrăca al personajelor — toate acestea sînt lucruri pe care el le-a studiat și le-a pictat cu o pasiune deplină.

Fapt este că Gustave Courbet, om incult dar cu o sensibilitate modernă, și-a dat repede seama că un artist nu trebuie să-și compare impresiile cu un model abstract de frumusețe și ordine; simțea că idealul nu este altceva decît limita potențială a individualității noastre și că prin urmare artistul modern nu are decît să reproducă ceea ce este adevărul său pentru a-și atinge scopul și pentru a face o operă vie, adică frumoasă. Și mai știa de asemenea, că, artistic vorbind, nu este nimic care să fie trivial, sau prostesc, sau neghiob, ba mai mult, în trivialitate se

află, probabil, cea mai religioasă manifestare a spiritului.

În felul acesta pictă cu asprime mîini înțepenite, haine mototolite, trupuri dărîmate. Tocmai în această căutare înverșunată a adevărului, desenul și tehnica sa, conformîndu-se viziunii lui neînfrînate, au atins acea agitație violentă, dezinvoltură și neregularitate din care întreaga artă ulterioară se cuvenea să profite numai în avantajul frumuseții. Cu toate acestea, atît *Spărgătorii de piatră* cît și *Înmormîntare la Ornans* n-au fost decît un început de drum către realismul său, așa cum îi plăcea să-l numească.

Persistă încă în aceste două pînze ceva care trebuie învins și depășit: o chemare insistentă a trecutului, o amintire a lui Ribera, Frans Hals, Rembrandt și a altor cîtorva dintre cei mari. Astăzi pentru un adevărat artist astfel de reminiscențe sînt chinuitoare: aceasta înseamnă că personalitatea noastră nu este destul de dezvoltată pentru a le absorbi și a le prelucra ca și cînd ar face parte din însăși natura sa. *Refaire Poussin d'après nature* era ambiția lui Cézanne; Gustave Courbet iubea destul de mult natura pentru a reface, dacă vreți, pe toți maeștrii săi așa cum erau. Ieșind din închisoare unde a stat pentru că participase (alții spun pentru că instigase și condusese) la dărîmarea coloanei Vendôme a spus că ar fi vrut „să ia în pumni țărînă de pe cîmp, s-o miroase, s-o sărute, s-o mestece în gură, să izbească în trunchiurile copacilor, să arunce cu pietre în bălți, să se bălăcească în apă, să mănînce, să devoreze natura". Și chiar această dragoste dezlănțuită pentru natură l-a ajutat să se elibereze de orice influență și să devină primul pictor absolut modern.

Les demoiselles de la Seine — un tablou care reprezintă două *cocottes* tolănite pe iarbă, la umbra unui copac, pe malul fluviu-

lui, poate fi considerată prima operă care răspunde ideilor lui. În el, pentru prima oară, modernitatea este tratată cu realism și măreție; cu alte cuvinte, stilul căutat pe calea denaturărilor și a calculelor aproape geometrice ale altora a fost aici împlinit în mod spontan numai datorită unei capacități de observare pătrunzătoare și a unei transpuneri sincere și imediate. Trupurile, hainele, iarba, florile, apa, precum și senzația de moliciune a fețelor și trupurilor toropite de căldura verii sînt redate în acest tablou cu o însuflețire absolută, iar figurile umane sînt, poate pentru prima dată, încadrate în peisaj fără vreo adaptare nici dintr-o parte nici din cealaltă, așa cum prea des s-a întîmplat în trecut.

Iată că acum Courbet a găsit pentru totdeauna propriul său drum; de aici înainte îl vom vedea mergînd repede pe această cale pînă la moarte.

Preocuparea lui pasionată era să reproducă cît mai bine realitatea modernă fără să o deformeze în maniera clasică și romantică. În toate cafenelele din Paris și-a strigat această *condiție sine qua non*, în urechile tuturor colegilor de breaslă mai timizi sau tradiționaliști: acum că-și atinsese țelul se simțea un zeu. Dacă cineva nu voia să creadă că ar fi posibil să prezinți magistral realitatea fără să copiezi stilul acelor *filous*[1] de Rafael și Leonardo și să pui să grăiască sublim și pe cea mai respingătoare ființă sau colț din univers, ei bine atunci el era gata să dovedească posibilitatea.

Într-o zi pe cînd se afla la München în casa unui pictor prieten de-al lui, împreună cu alți artiști a venit vorba dacă este posibil sau nu să fii, în același timp, și modern și mare. Cei mai mulți dintre pictorii germani

[1] șarlatan, pușlama (n. tr.).

susțineau că acest lucru este imposibil, că frumusețea perfectă fusese deja atinsă odată și că orice artist ar putea fi cu atît mai mare cu cît poate să se apropie mai mult de acel ideal suprem ; că există frumosul ideal, un prototip peste care nu poți trece, et cetera. Vorbeau despre Grecia și despre Renaștere. Courbet, în picioare, aprins, cu barba lui asiriană, cu vocea de comunard și ochii strălucind de furie țipă repetînd că toate acestea erau prostii, minciuni, *blagues*, „conservatorisme ale indivizilor căpătuiți", că orice artist are dreptul să vadă lumea în felul lui, că frumusețea e variată iar formele ei sînt infinite, că totul este legitim și totul este frumos atunci cînd este însuflețit de geniu și poartă pecetea unei individualități puternice.

La un moment dat, chiar în timp ce vorbea, o slujnică a pictorului-gazdă, cam trecută, corpolentă, spălăcită, cu ochi tîmpi și cu un surîs și mai tîmp a intrat în cameră aducînd o tavă plină cu pahare cu bere. Courbet și-a întrerupt atunci discursul său care nu convingea pe nimeni și o privi. Apoi, întorcîndu-e brusc zise, adresîndu-se adversarilor lui : „Poftim, voi ăștia cu ale voastre Venus ! Vedeți femeia asta ? Dezbrăcați-o și o să vă arăt ce știu să lucrez". Gazda puse pe slujnică să se dezbrace. Zis și făcut : Courbet își scoase haina, luă o pînză și o paletă de la prietenul său și începu să lucreze. În trei, patru ore realiză un tablou pe care înșiși oponenții săi trebuiră să recunoască că este apropiat de o capodoperă. *„Et c'est moderne ça !"* [1] zise Courbet triumfător.

Dar acestea erau acte de bravadă care nu trebuie să fie luate în considerație ; nici Courbet nu mai avea nevoie de aci înainte să dovedească cu mîndrie atît altora cît și

---

[1] „Și e ceva modern !" (n. tr.).

sieşi propria forţă. În lungile şederi la Ornans, ţinutul lui natal, a acumulat o operă care s-a impus tot mai mult chiar şi spiritelor mai puţin expuse la riscuri şi la noutăţi artistice. Nu-i rămăsese decît să „sape" tot mai adînc „adevăratul său adevăr".

Asta şi făcu de fapt. Stăpîn pe toate mijloacele de expresie, în plină vigoare bărbătească, liber din punct de vedere financiar şi departe de zarva interminabilă şi abrutizantă a discuţiilor artistice şi politice din cafenelele şi din atelierele pariziene se pierdea prin păduri, cutreiera cîmpii, bătea drumurile, mergea pe malurile rîurilor, intra în casele şi grajdurile ţăranilor, pentru ca acolo, cu sufletul curat şi sănătos, să se cufunde cu totul în adorarea şi studierea naturii vii.

Scenele cîmpeneşti, animalele, naturile moarte, peisajele pe care le-a pictat în această etapă definitorie a vieţii lui, au constituit într-adevăr „noul apendice pe care l-a adăugat evangheliei picturii".

Ca şi cînd s-ar fi nutrit într-adevăr cu pămînt şi s-ar fi impregnat cu toate miresmele naturii în care trăia scufundat, execuţia şi desenul lui dobîndiră pentru totdeauna, în această frecventare a adevărului, un accent mai viguros. Planuri fixate cu siguranţă, o alcătuire vînjoasă a corpurilor, ştiinţa volumelor, o închegare strălucită a maselor cromatice, o dislocare şi o fărîmiţare a contururilor şi un simţ profund, aproape un iz de omenesc şi de animalitate, de fertilitate a pămîntului : aceasta este pictura lui de acum.

Dar mai ales felul nou în care concepe peisajul, dovedea, în mod deosebit, rodnicia şi originalitatea căutărilor lui. Se ştie că principala preocupare a predecesorilor săi şi chiar a celor de-o vîrstă cu el, nefăcînd excepţie din această situaţie nici Millet, a fost şi continua să fie „motivul". Prin aceasta se înţelegea o combinaţie de linii, mase, planuri (orizont, munţi, copaci, case, terenuri) cum-

pănite după un criteriu tradițional pentru a compune împreună un întreg considerat armonios și care, închis în contururi sigure, ar alcătui tabloul.

Nu a sosit momentul să examinăm legitimitatea motivelor aduse în sprijinul unei astfel de preocupări nici să căutăm în ea originea, care se află probabil în vechiul concept arhitectonic și decorativ al peisajului așa-zis eroic și puțin chiar în scenografie; e de ajuns să spunem că nimeni înaintea lui Courbet nu a știut să i se sustragă.

Așadar, Courbet a fost primul care a înțeles că și acesta era un rest de clasicism, de idealism; el a intuit că arta nu are nimic de-a face cu astfel de elucubrații și echilibristici și că orice bucată de pămînt și de cer este frumoasă dacă este văzută cu emoție și transfigurată de fantezie. Dar o anecdotă din acele vremi poate să ne facă să înțelegem mai bine această problemă a motivului și a lipsei motivului. Se spune că la un moment dat Corot, care se afla în apropiere de Ornans se duse să-i facă o vizită lui Courbet, pe care-l cunoștea și-l stima. Petrecură dimineața hoinărind, fumînd și flecărind probabil despre arta lor. Spre seară, fiind o vreme frumoasă, se gîndiră că cel mai bun lucru era să facă ceva și atunci luară pînze și culori și se afundară într-o pădurice învecinată. Corot, care era mai în vîrstă și oaspete, trebuia să aleagă locul cel mai bun pentru a se așeza, dar merseră o bună bucată prin pădure și el nu părea deloc dornic să se oprească. Păși încet, privind la dreapta și la stînga cu ochii întredeschiși, aplecîndu-și capul; părea să caute ceva pe care nu putea să-l găsească. Courbet îl urma respectuos. Văzînd însă că celălalt nu se hotăra să facă nimic îl întrebă ce caută. „Caut un motiv interesant — răspunse Corot — aici nu sînt decît trunchiuri, pămînt și tufăriș".

Scriitorul care povestește această anecdotă nu ne spune ce expresie s-a ivit pe chipul realistului. Zice numai că se așează acolo unde se găsea, își scoase penelurile și culorile și începu să picteze, lăsînd pe maestru — care deși foarte mare, nu se dezbăra încă de unele prejudecăți — să alerge de colo-colo în căutarea motivelor lui. Și într-adevăr, dacă peisajul pe care îl simțea și îl picta Corot, ca și oricare alt artist din vremea aceea — păstrînd deosebirile — reunea în sine elemente de frumusețe, de sentiment și poezie, cea imaginată de Courbet apare mult mai sugestivă, fără a renunța la nici unul din acele elemente. Schițele cromatice — nelimitate de granițe logice, neînlănțuite de o necesitate decorativă — își sporesc valoarea datorită vibrației, sugerînd o vastitate superioară de orizonturi, un spațiu infinit, dincolo de arabescul limitat al formelor. Cine a văzut *Podul asinului* și *Grota*, expuse la Veneția, a putut să înțeleagă că trecătoarea aceea cețoasă și umedă, lipsită de orizont, la capătul căreia se ofilesc cîțiva arbuști de un verde rece și stîncile dezolate, aplecate peste o rîpă întunecoasă, cu apă înghețată sînt mult mai capabile să ne facă să simțim măreția și singurătatea locurilor respective, decît un tablou panoramic în care acele locuri ar fi fost arătate în tot pitorescul lor și cu siluetele precis conturate.

Paul Cézanne, care i-a urmat mai tîrziu lui Courbet pe aceeași cale, obține poate un rezultat asemănător. Un petec gălbui de teren întrevăzut printre trunchiurile plăpînde, de culoare maronie, și niște ramuri răsucite, în fluturarea de umbre și lumini ce se mișcă sub un cer invizibil, ei bine această manieră este mai valabilă decît orice priveliște care vrea să sugereze grandorea și rodnicia unui ținut.

Fapt este că o asemenea manieră artistică de a simți natura reflectă cu precizie concluziile la care a ajuns pe căi diferite spiritul modern. Vreau să spun că din moment ce lumea a fost concepută nu ca o realitate obiectivă cu legi, valori și necesități în sine, ci ca un flux al cărui sistem s-a concentrat asupra sensibilității particulare a individului, este evident că orice parte din această lume este vie și vibrantă și că artistului îi este de ajuns să o proiecteze, chiar în clipa în care simte viața din ea în forme aparente pentru a comunica, celui care poate să recepteze, o impresie corespunzătoare întregului.

Astfel, Gustave Courbet — căruia probabil nu i s-a întîmplat niciodată să se gîndească la aceste lucruri frumoase și subtile dar pe care un geniu sigur îl punea în fața adevărului — a inaugurat o artă picturală nouă. Și tocmai în aceasta trebuie să vedem astăzi cel mai important titlu al măreției sale.

Cine știe dacă, acum, după ce am enumerat meritele operei sale, nu ar trebui să punem în lumină defectele care s-ar putea dovedi că nu sînt nici puține și nici neînsemnate.

Numai că, scriind așa de succint despre el, intenția mea nu a fost decît să fac să retrăiască un moment amintirea lui și să-i atribui un merit care nu i se recunoaște îndeajuns. Nu voi menționa decît unul din aceste defecte: sărăcia sau mai precis slaba noutate a culorii.

Într-adevăr, cu toate că începînd cu tabloul *Demoiselle de la Seine* paleta sa, din neagră și de catran cum era, a devenit treptat-treptat clară și mai variată, totuși gama coloristică a tablourilor lui a rămas întotdeauna la un nivel oarecum scăzut și monoton.

Ocrurile, griurile și chiar negrurile, acestea sînt tonurile care o compun și dacă uneori este introdusă vreo culoare vie sau chiar

violentă, aceasta nu este nici atît de rară, nici atît de distinsă, încît să sporească dacă nu strălucirea, cel puțin prețiozitatea tabloului. Numai ici și colo, și îndeosebi în peisaje, vei descoperi dintr-o dată o bogăție neprevăzută de acorduri — albul argintat al unei pietre sau țesături, verdele crud al frunzelor crescute la soare, albastrul profund și proaspăt al cerurilor și apelor, galben-roșcatul cărărilor și acoperișurilor — și atunci vei întrevedea pentru o clipă ce ar putea să fie opera lui dacă la măreția slobodă a desenului, la trăinicia modelării și la noutatea absolută a arabescului compoziției s-ar fi adăugat mai des o bucurie asemănătoare a culorii.

Dar pentru a fi atinsă o armonie atît de completă a elementelor era necesar să vină școala impresionistă cu descoperirile sale.

Și abia după ce impresioniștii învățară secretul de a pune pe pînză aerul și lumina și de a atinge cea mai înaltă beție coloristică, un pictor — cu care Courbet a avut afinități temperamentale — pe numele său Paul Cézanne, reuși să împlinească — cel dintîi dintre moderni — un astfel de vis, luînd aminte atît la Courbet cît și la impresioniști.

MAI, 1911.

PAUL CÉZANNE

Paul Cézanne reprezintă o voință unificatoare a picturii moderne.

Pentru a înțelege justețea și importanța acestei afirmații ar trebui să vedem, măcar în treacăt, intențiile și înfăptuirile, meritele și defectele școlii impresioniste franceze, din care a făcut parte, timp de mulți ani în tinerețea sa și deasupra căreia s-a înălțat apoi ca un împărat peste o societate anarhică.

Ivită în jurul lui Edouard Manet — liber imitator după Goya și Veronese, ce pecetluiește tradiția și deschide, ca cel dintîi impresionist, o ferestruică spre un cîmp de căutări cu totul nou — cutezătoarea școală dezlegată prin mîna maestrului din tentaculele *poncifului* nu s-a preocupat în primul moment decît să respire în aer liber și să se se îmbete de lumină și libertate. Din clipa în care cineva le-a deschis ochii și vedeau lumea ca pentru prima dată — proaspătă, virgină, fragedă, înfloritoare, —, tinerii artiști din perioada primilor ani ai celei de-a doua jumătăți a veacului trecut s-au răspîndit peste tot fără alt gînd decît de a contempla și a reproduce ca atare aspectele cu totul noi și frumoase. Fără alegere : la întîmplare.

Cine mai vorbea de echilibrul dintre masele de umbră și masele de lumină, de tonul general, de noblețea subiectului, de compoziție etc ? După cum o arată și numele, școala impresionistă trăia din impresii : nu-i mai rămînea, așadar, răgazul pentru reflecții. Cînd un spectacol artistic îl atrăgea pe pictor, acesta nu avea decît să-și instaleze șevaletul, să treacă în fața lui și să copieze, uitînd de orice regulă, de orice canon sau învățătură : cu independența acordată tuturor de către maestru. O căpiță de paie luminată de licăririle asfințitului, un copac verde aplecat peste apa curgătoare a unui pîriiaș, o casă cu acoperișul roșu, răsărind albă printre ramurile cireșilor și prunilor, o tînără ridicîndu-se în mijlocul ierburilor dintr-o pajiște înfloritâ, un cîrd de gîște, o farfurie cu mere, un buchet de flori de cîmp — toate acestea erau în aceeași măsură demne de a fi pictate.

Un singur lucru era necesar : din moment ce era vorba de impresii se impunea, înainte de toate, să atragi și să satisfaci ochiul privitorului, așa cum natura a impresionat pe ar-
 tist. Pentru a atinge acest scop era deci în-

dispensabil ca ei să se ocupe, cu precădere, de efectele luminii. Şi totul mergea bine. Sau mai degrabă totul ar fi mers bine, dacă noua şcoală nu şi-ar fi limitat cam prea mult activitatea sa la aceste căutări, rătăcindu-se din ce în ce mai mult în acest golf cu ape scînteietoare care sfîrşi prin a-i orbi de-a dreptul făcîndu-i să piardă din vedere idealul care se afla dincolo de acesta. Soluţia problemei luminii şi analizele speciale ale naturii au fost, astfel, puncte bune de plecare pentru reînnoirea picturii ; dar nu puteau să reprezinte în nici un caz scopul ultim al artei care apăruse. Tînăra şcoală nu a înţeles acest lucru, ba chiar se infatuă atîta de pe urma celor dobîndite că, pentru a le face să devină mai numeroase şi mai sigure, orice bun impresionist deveni, după exemplul lui Seurat, puţin optician şi chimist cu intenţia de a găsi în aceste ştiinţe o regulă sigură care să-l ajute să transpună cu precizie cele mai slabe vibraţii luminoase, în funcţie de diferitele momente ale zilei, de strălucirea trecătoare a reflexelor pe lucruri şi pe oameni ; să surprindă nuanţa cea mai adecvată a umbrei.

Nu vreau să spun prin aceasta, să ne-nţelegem bine, că străduinţele curajoasei cete s-ar fi limitat la atît. Nu. Renoir şi Pissarro, care împreună cu Sisley, Monet şi alţi cîţiva au format grupul impresionist, sînt foarte buni artişti şi au atins adesea culmi extraordinare ; dar operele lor poartă permanent semnele acelei unilateralităţi — să-i spunem aşa — de ţeluri şi viziuni ; şi aproape întotdeauna cele mai mari calităţi ale acestei opere sînt cu precădere de ordin tehnic : calităţi de analize exterioare şi efemere. Rar sau deloc tablourile lor frapează datorită realizării integrale şi exhaustive ; se potrivesc întotdeauna ca preludiul la o operă formidabilă în care ar putea să se închege o voinţă sintetică ce lipseşte deocamdată. Iată imensa lor ca-

litate, și defectul lor fundamental: acela de a fi materialele prețioase pentru o operă ce urmează să fie executată; fără să fie legate de o voință internă.

Spirit cult, auster și reflexiv, trăind în mijlocul școlii impresioniste și participînd, puțin cam distrat, e adevărat, la încercările acesteia, Paul Cézanne trebui să înțeleagă după primele focuri de artificii că rezultatele activității prietenilor lui au fost prea singulare, fragmentare și împăștiate. Dotat, ca toți oamenii de geniu, cu o gîndire puțin comună, trebui să dovedească, la fel ca noi, acel sens al lucrului incomplet; și acea vagă dorință de concluzii care se probează întotdeauna în fața unei promisiuni continue. Trebui, într-un cuvînt, să observe că acea operă a fost în întregime mai degrabă empirică și descriptivă și că în ea lipsea marca acelei voințe divine care atrage spre sine formele lucrurilor, le analizează, le concentrează și le restituie transformate pentru a trăi în univers o viață veșnică — voință care poartă numele de stil.

Abia după o astfel de descoperire, cînd, simțind probabil că posedă în sine forța necesară pentru a realiza o astfel de închegare și transformare a elementelor acumulate în timpul multor ani de studii la școala impresionistă, pictorul nostru părăsi Parisul și viața de *bohème*, care oscila între literatură și dilletantism și se exilă la Aix-en-Provence, locul său de naștere pentru a nu mai ieși decît destul de rar după aceea, și victorios.

De fapt a fost suficient ca Paul Cézanne să iasă din centrul activității unde se ciocneau și se împleteau diferitele curente ale noii idei pentru a îmbrățișa dintr-o privire adevăratul caracter al descoperirilor făcute și pentru a-și da seama și mai clar de ceea ce le lipsea impresioniștilor pentru a crea o operă definitivă.

Şi ceea ce lipsea acestora, simţi că l-a găsit el însuşi înăuntrul şi în jurul său, prin singurătatea povîrnişurilor şi a plajelor provensale inundate de soare sau măturate de vînturile mediteraneene. În orele solemne ale contemplării, în timp ce spiritul omului se deschide ca petalele unei flori pentru a primi vibraţiile de simpatie maternă venite de la natură, el era cuprins de acel simţămînt de religiozitate gravă şi simplă, care i se întipărise odinioară în sufletul său uimit de copil, urcînd încet pentru a-l împresura definitiv, ca o atmosferă de pace. În asemenea momente totul i se părea clar şi omogen în mintea sa; nici conflicte ale diverselor opinii, nici impresii fragmentare; ci o viziune compactă, naturală şi liberă ca aceea a foarte vechilor artişti din Egipt sau cea a pictorilor-poeţi răsăriţi şi crescuţi împrejurul modestului mormînt al lui San Francesco d'Assisi.

Oare nu era vorba tocmai de această viziune copilărească ce le lipsea prietenilor săi gălăgioşi şi căreia îi datora libertatea, hărăzită lui, de a privi, de acum înainte, lumea ce trăia în jurul lui? Desigur. Prin revoluţia făcută în domeniul observaţiei impresioniştii au răsturnat toate obstacolele care ar fi putut să-i împiedice să privească drept în faţă lucrurile şi, în acelaşi timp, au îngropat un trecut şi au redat sufletului o primitivitate care o făceau asemănătoare sufletului tuturor artiştilor care ies din nou la iveală, transfiguraţi, din cenuşa altor vremuri. Nu-i rămînea deci decît să-şi facă curaj şi să lucreze, cu candoare, potrivit noului spirit. El o făcu, şi aceasta explică de ce opera lui a fost considerată fantezia unui nebun, sau, pentru cei mai îngăduitori, ca o reînnoire a formelor sintetice ale artei primordiale sau cel puţin sălbatice.

Cézanne a fost nebun şi primitiv, dar mai curînd în felul ursuz al misticilor creştini: al

lui Iacopone da Todi și al lui Giotto. Sufletul eliberat de opreliștile aulice și profane — prin intermediul focului revoluției plebeene și al gîndirii scufundate în scepticism, disperare și neant — urcă mereu spre sursele sale cristaline; dar întotdeauna știe că a atins zonele cele mai profunde și de acolo își deschide drumul.

Așa încît „primitivul" de azi acumulează în sine experiența multor secole și pentru cine știe să surprindă acest caracter nu va fi greu să recunoască în el suprema expresie a celui modern. Dacă am vrea să stabilim raportul care există între arta lui Cézanne și aceea a unui primitiv italian, etrusc sau egiptean ar trebui poate să spunem că el a făcut o sinteză *a posteriori*, în timp ce aceștia au făcut una *a priori* — pentru a folosi acest limbaj. Astfel definită opera pictorului nostru, să vedem acum înfățișarea și conținutul său poetic: uman și natural.

Cred că am reușit să relev că Paul Cézanne nu s-a îngrijit să împodobească pictura lui cu zorzoane și podoabe și nici nu a îmbrăcat-o cu opulențe care stîrnesc pofte pe care mulți și chiar prea mulți le folosesc pentru stîrnirea simțurilor.

Spirit popular și religios, el a încercat, dimpotrivă, să-și dezbrace pictura, să o sărăcească, să o facă aspră și sălbatică, asemenea pămînturilor aride din ținutul său. Pentru a ne face să iubim natura în esența ei divină și în grandoarea ei, el a trebuit să nu ia în seamă artificiile meseriei pe care camarazii lui din Paris îl învățaseră să le prețuiască: iar din căutările lor nu a reținut decît partea de pasiune și investigație: ardoarea cu care se poate scruta pînă la capăt cel mai obișnuit dintre fenomene.

Dar întrucît nu era vorba numai de a analiza ci, din contră, de a reîmbina într-o
 unitate sublimă fructele unei astfel de ex-

perienţe, el a redus la strictul necesar elementele discriptive şi, în schimb, şi-a îndreptat toate forţele pentru a exprima cu o sinceritate aspră caracterul lucrurilor. Arta sa este o filosofie în acţiune. Deoarece spiritului însetat de absolut natura îi pare asemănătoare unei hieroglife uriaşe pe care numai sufletul extaziat o poate descifra, Paul Cézanne a vrut s-o asalteze şi s-o supună cercetîndu-i fiinţa pînă la sînge şi pînă la măduva oaselor. Peisajele şi figurile sale atestă această arzătoare pătrundere. Viaţa sa trudnică a fost în întregime cheltuită pentru marcarea cu trăsături de penel rapide, hotărîte, sălbatice a imaginii pe care lumea o proiecta în mintea sa ; iar corpurile, copacii săi sînt aproape scheme care conţin — ca să spunem aşa — în mod potenţial, toate atributele tragice ale vieţii ; atribute pe care el le atinge muncind doar pentru sine şi pentru cei care-l iubeau şi puteau să-l înţeleagă.

Operînd cu o astfel de asprime el putea să realizeze ceea ce nu putuseră impresioniştii ; putea să cufunde într-o atmosferă de unitate spirituală fiinţele însufleţite şi neînsufleţite din compoziţiile sale. Oameni, animale, copaci şi ceruri nu mai erau reprezentate ca individualităţi izolate şi fragmentare ; ci reunite într-o armonie de linii şi de tonuri, stăpînite de voinţa sa şi constrînse să reveleze o viziune care se afla în el şi din care se năşteau ca nişte semne luate din lumea aparenţelor. Pentru a înţelege cu o şi mai mare claritate această idee pe care se bazează, după părerea mea, valoarea operei lui Paul Cézanne vă voi da un exmplu :

Să presupunem că un impresionist ar vrea să reprezinte, precum Cézanne, o scenă de la seceriş. Preocupat de analiza efectelor luminoase pe care soarele le provoacă asupra unui peisaj în luna lui cuptor, impresionistul

ar trebui să înceapă prin descompunerea tonurilor umbrei şi culorii verzi a copacilor, a întinderii holdei aurii de grîu, a luminilor cerului ; ar trebui să „topească" colina care se află în fundul planului în acel soi de pulbere albă care înconjură toate depărtările în timpul caniculei şi să învăluie toate lucrurile într-o strălucire orbitoare. Tabloul său ar reţine, desigur, cu suficientă exactitate impresia pe care o are cel care priveşte în mod pasiv o scenă asemănătoare din natură ; dar totul ar sfîrşi într-o imagine sufocată într-o mare strălucire orbitoare şi din întreaga pictură nu s-ar reţine în esenţă altă impresie decît aceea a unei lumini puternice. De astă dată ideile de lumină şi strălucire orbitoare sînt inerente, ce-i drept, ideii de seceriş ; dar nu acestea constituie esenţialul în ea.

Cézanne, care a contemplat adesea ţărani la seceriş şi a condensat în sine diversele aspecte ale acestui spectacol, a ajuns să-şi alcătuiască o imagine interioară în care verdeaţa arborilor, întinderea holdelor, oamenii, colina, casele şi cerul nu se lichefiază într-o intensă vibraţie luminoasă, ci apar distincte, fiecare cu propriul caracter bine definit, personal, simplu.

Cînd va dori aşadar să reprezinte munca secerătorilor, va subordona adevărul exterior adevărului viziunii sale interioare şi marcînd cu un semn autoritar fantasmele visului său, va pune în egală evidenţă arbori, oameni, roade culese, deal şi cer, nemaifiind preocupat dacă proporţiile naturale sînt constrînse să se supună spiritului său ; şi imprimînd astfel operei sale acel aspect de vastitate reală şi ideală, care face să înalţe faptul cel mai vulgar la demnitatea simbolului continuu al vieţii.

De descoperirile impresioniste a servit atît

amiezii și răcoarea umbrei unde se întind secerătorii pentru a dormi, alături de un măgar meditativ.

În felul acesta artistul a revelat sufletului nostru sufletul peisajului, precum în *Satul*; sufletul bărbaților și al femeilor ca în *Portrete*; al jucătorilor săraci, al lucrătorilor cîmpului; sufletul mării și al cerului; sau sufletul fructelor, florilor și chiar al celor mai nevrednice unelte casnice în ale sale *naturi moarte*.

Opera lui este o lume austeră în care totul a fost înduplecat de o voință gravă la o existență imobilă, tragică, precum aceea a sufletului care simte în sine dorința de neînvins a liniștei mormîntului. Vrînd să stabilești o paternitate ideală lui Paul Cézanne, uriașele imagini ale lui Michelangelo și Eschil îți vor apărea printre primele în gînd. La fel ca toscanul, el a înțeles forța mistică care izbucnește din lucrurile mute, din trunchiuri și pietre; la fel ca grecul a simțit puterea sălbatică ce irumpe din sufletul simplu al poporului și aceste două energii el le-a cuprins în peisajele și personajele sale. Opera sa este — la fel ca și a celor doi — un teren aspru, gol, pietros, dur, fără coajă, din care răsar plante, flori și ierburi amestecate cast cu o spontaneitate naturală simplă.

Pentru a ajunge să sugereze pictural imagini atît de solemne, Paul Cézanne a trebuit, firește, să se debaraseze de fanteziile lui și să le prezinte pios numai cu măestria stilului.

Într-adevăr, culoarea și desenul său sînt aspre, sărace și brutale. În pictura sa se întîlnesc conflictele cromatice pe care pentru prima dată Masaccio le-a pus în valoare în mod realist în frescele capelei Brancacci de la Carmine; și chiar răsucirile viguroase ale lui Tintoretto. Fără lege, fără scrupule stilul

său reclamă asperitatea contururilor ființelor și a lucrurilor din preajma acestora. Compoziția lui se dezvoltă, ca în *Satiri*, fără grija regulilor, neînfrînată : echilibrată numai de un suflu puternic ce animă spațiile goale ale picturii și le face atît de vii încît să contrabalanseze corpurile umane și sălbăticiunile reunite într-un singur punct. Așa cum face natura. Și ce viață viguroasă freamătă în orice parte a tabloului ! Cu ce violență cresc trunchiurile platanilor și firele de iarbă pe un teren ce pare stîncos. Sînt ca niște gînduri ivite într-un suflet solitar și disperat. Iată, pe scurt, caracteristica deosebită a geniului lui Paul Cézanne. Decît să vorbesc mai degrabă despre omul din el, sau să-i analizez parte cu parte producția sa artistică, am preferat, lăsîndu-mă impregnat de ritmurile care emană din pictura lui, să sugerez altuia prin cuvinte acele senzații care se pot declanșa numai contemplînd tablourile sale.

Inițiatoare primăvăratică a unei noi epoci în pictură, opera lui nu este întotdeauna perfectă, ba chiar este adesea chinuită și plină de tulburări ; dar exprimarea sa este sinceră și îi întrezărim căi pline de speranțe. El însuși știa că nu a ajuns decît la jumătate și, înainte de a muri, se plîngea că nu a „realizat", așa cum și-a dorit, visul său și spera ca alții să-l dezvolte cu forțe noi.

Totuși, chiar dacă nu l-a realizat, a făcut începutul — așa cum am văzut — și acesta nu este un merit neînsemnat.

În Franța, opera lui — chiar dacă a fost căutată și plătită cu prețuri mari de *snobi* — nu este încă înțeleasă ; și poate la fel ca cei doi foarte mari predecesori ai lui, Millet și Courbet, nu va fi niciodată pe deplin. Prea sacerdotală și simplă, ea va rămîne o enigmă monstruoasă și cel puțin dezgustătoare pentru un public care nu-i cere artistului, prea

 adesea, decît o subjugare a simțurilor sau,

mai simplu, o uimire pe care o produce abilitatea lui.

Dar dacă Franța nu va recunoaște în Paul Cézanne un profet al unei arte făcută

dîrz cu armele comoara culturii lor și propria securitate materială, mai sînt totuși și alți oameni din stirpea noastră capabili să păstreze și să răspîndească între popoare flacăra pasiunii pentru gloria latină cea nemuritoare.

Toți artiștii autentici, chiar dacă sînt prinși, ca oricare altul, în a face mai strălucitoare victoria — chiar dacă nu apropiată, totuși sigură — a inteligenței, a frumosului, a rațiunii asupra imbecilității, brutalității și patologicului dușmanilor noștri comuni, toți artiștii autentici vă vor fi recunoscători, scumpe domnule Vollard, pentru acest semn, pentru curajul Dumneavoastră de iubitor devotat și mai ales pentru simplitatea care constituie fondul operei Dumneavoastră.

Cît despre mine, iubesc în primul rînd această simplitate întovărășită de o siguranță a informației și de o extraordinară limpezime a înțelegerii. Nici un fel de teorie : or, acesta este deja un mare merit. Criticii de artă și esteticienii de profesie ne-au tot plictisit cu mașinăriile lor complicate asupra naturii frumosului, asupra esenței stilului etc. pentru a nu ne da voie să gustăm o expunere simplă de fapte, o conversație prietenească fină și spirituală despre viața și caracterul unui om mare. Acești teoreticieni au făcut din artă ceva atît de alambicat și obscur încît ai zice că e o religie sau o cabală : nimeni nu mai înțelege nimic. Cît despre artiști, parcă ar fi vorba de profeți sau de magi imposibil de abordat. Ați citit vreodată ceva scris de aceștia despre Michelangelo, de exemplu, fără ca acest artist să vi se pară învesmîntat ca la teatru, mergînd pe catalige și vorbind la megafon? Și totuși, eu sînt sigur că el era pur și simplu un om cumsecade, îndrăgostit de arta sa, deosebit de muncitor ca atîția alții, ieșind în evidență numai datorită unui

geniu aparte — exact ca și Cézanne al nostru.

Și spun al nostru pentru că (fără a mai vorbi despre originea sa italiană pe care ne-o dezvăluiți), în cartea Dumneavoastră ne restituiți un Cézanne cu totul deosebit. Pictor înainte de toate, ni-l arătați în adevărata sa omenie, în contactul cu natura pe care el o simte puternic și pe care încearcă să o dezvăluie pe cît îi stă în putință. Ne faceți să asistăm la munca sa, la ciudățeniile sale, la lupta sa îndîrjită, dureroasă cu greutățile meseriei, ale materiei, ale „împlinirii" și nimic nu putea să fie mai atrăgător pentru cei care-l înțeleg și-l iubesc.

Însăși selecția operelor care însoțesc volumul dovedește îndeajuns că ați intenționat să dezvăluiți latura cea mai intimă și mai necunoscută a personalității sale puternice, omenești. Fără îndoială se va găsi vreunul care vă va acuza că ați dat prea multe anecdote și ați reprodus prea multe schițe; — dar aceștia vor fi esteticienii despre care vorbeam mai sus. Nu luați în seamă reproșurile lor. Există un paragraf în cartea Dumneavoastră care dovedește suficient cît este de justă și profundă concepția Dumnevoastră despre artă.

„Stendhal găsește îngrozitor de urît drumul care merge de la Aix la Marsilia, scrieți la pag. 89. Asta pentru că el nu avusese norocul de a cunoaște pictura lui Cézanne, care l-ar fi făcut să înțeleagă mai bine frumusețea acestui ținut; dar eu care am avut această fericire regăseam, părăsind Aix-ul, aceleași minunății pe care le văzusem la ducere; mi se părea că pe tot parcursul de la Aix la Marsilia roțile trenului mergeau printre pînzele lui Cézanne."

Oare, aceasta nu înseamnă a defini arta, odată pentru totdeauna? A impune oamenilor propria viziune despre lume, a dezvălui na-

tura așa cum am ajuns noi înșine s-o descoperim prin forța dragostei și a observației — într-o manieră personală — pentru a spori bucuria tuturor? Și Cézanne a făcut acest lucru în chip strălucit. Avea, după cum spunea el însuși, o „mică senzație" (care de fapt era uriașă) și tot timpul vieții sale nu a făcut decît să o exprime cu o rară energie, prin intermediul desenului și al culorii.

El a fost un mare maestru tocmai pentru că ne-a învățat să vedem, așa cum vedea el, cu îndrăzneală, bogăție, profunzime și severitate. Întreaga sa operă constituie această învățătură sublimă. Ne rămînea să știm cîte ceva despre el, despre om, despre pictor, așa cum era în viața sa de zi cu zi și în timpul lucrului: Dumneavoastră care ați avut norocul de a-l cunoaște personal ni l-ați prezentat cu cea mai mare limpezime. Se putea oare cere mai mult? Vă mulțumim.

Încă un cuvînt. *Apendicele* la volumul Dumneavoastră mi-a făcut de asemenea mare plăcere. Bineînțeles nu contează prea mult părerile acelor critici despre Cézanne *cel încă neînțeles* pe care le reproduceți; nu există oare mulți imbecili de acest gen care au alcătuit, alcătuiesc și vor alcătui, în toate timpurile, ceea ce se cheamă opinia publică; cei care defăimează tot timpul geniul pînă cînd acesta ajunge să se impună, pentru ca după aceea să fie gata să-l exalte, după ce a învins? Era firesc, așadar, ca vorbele spuse odată de ei, pe care le-ar prefera fără îndoială uitate, să întovărășească opera triumfătoare așa cum sclavii barbari însoțeau la Roma carul Cezarului victorios.

Aceasta va fi o lecție pentru alții, pentru aceia care se pregătesc să disprețuiască geniul care se ridică.

Lecție, mă tem, extrem de inutilă, întrucît a dovedit că experiența în aceste cazuri nu
 servește nimănui și aproximativ din 30 în 30

de ani se repetă la ivirea unei arte noi mîrşăviile şi tîmpeniile care au întîmpinat noutatea precedentă. Şi atunci are loc o răzbunare hilară.

Al Dumneavoastră, cu prietenie

NOEMBRIE 1914.

AUGUSTE RENOIR

Marele şi generosul Charles Baudelaire, străduindu-se să facă dreptate prietenului său Eugène Delacroix, scria : *En entrant dans cette partie, mon coeur est plein d'une joie sereine, et je choisis à dessein mes plumes les plus neuves tant je veux être claire et limpide, et tant je me sens aise d'aborder mon sujet le plus cher et le plus sympatique*[1]. Eu, cel din urmă şi cel mai nedemn discipol al său, simt ceva din acea sensibilitate şi simpatie, din acea dorinţă de limpezime în încercarea de a-mi aduce modesta contribuţie la gloria lui Auguste Renoir.

Auguste Renoir ! Dacă aş fi avut ocazia să vorbesc mai mult despre el acum vreo doi sau trei ani n-aş fi pregetat să exprim sentimentele de graţie şi de candoare, şi în acelaşi timp de vivacitate proaspătă şi fierbinte, care m-au frapat în operele sale ; figuri, peisaje, naturi moarte, flori — de cînd am avut bucuria de a le cunoaşte. Dar mai mult ca sigur că mi-ar fi scăpat anumite însuşiri ale artei sale şi încă dintre cele mai de seamă şi esenţiale — şi anume acelea care fac din

[1] Pătrunzînd în acest domeniu, inima mi-e plină de o bucurie senină şi îmi aleg cu bună ştiinţă pana cea mai proaspătă, într-atît vreau să fiu clar şi precis şi mă simt bucuros să abordez cel mai drag şi mai atrăgător subiect al meu (N. tr.).

ea ceva cu totul excepțional, ba chiar unic și de aceea extraordinar de important.

Eu vedeam atunci în el — cum văzuseră mulți alții înaintea mea — pe cel mai perfect și mai autentic descendent al acelei seminții de pictori francezi, reprezentată de Watteau, Fragonard, Lancret, faimoasă datorită fericitei sale spontaneități de viziune și de exprimare a unei lumi numai eleganță și sărbătoare printre meschinării și copilării —. Un artist care, în vălmășagul mecanizat al vieții noastre moderne, știa însă să găsească și să aleagă florile simple ale seninătății și voioșiei calme; în sfîrșit un pictor care, deși foarte modern, părea că trăiește încă într-o atmosferă de suavitate pe care puțini sau nimeni dintre noi nu o mai cunoaște. Notam cel mult — cum de altfel și subliniam în unele pagini risipite din acea vreme — deosebirea substanțială dintre pictura sa și cea a impresioniștilor puri cu care unii au vrut adesea să-l confunde, întrucît căutarea sa, departe de a se limita la o rapidă transpunere de tonuri și de vibrații urmărea pînă-n adînc caracterul, structura, intimitatea, poezia lucrurilor.

Astăzi el are în ochii mei un înțeles dacă nu diferit, în mod sigur unic. Trebuie să spun gîndul pînă la capăt: el este pentru mine cel mai mare, cel mai complet pictor al timpurilor noastre. Voi încerca să explic de ce. Referindu-mă în diferite ocazii la preocupările artei moderne, mai ales cea franceză, din ultimii 50 de ani, la tendințele ei, la cuceririle, la frămîntările ei, mi se întîmpla nu o dată să observ cum una din cele mai mari greutăți care apărea în calea oricărui inovator, care nu s-ar mulțumi cu o realizare fragmentară și necoaptă a fost aceea de a împăca în noua sa operă datele imediate ale senzației cu legile profunde și imperioase ale stilului. Vorbind mai ales de impresionism,

am subliniat această problemă capitală, adesea pusă, rar rezolvată, de a orienta realitatea modernă autentică, lucrurile neglijate de zi cu zi către o formă picturală definitivă, să le coordoneze într-un întreg omogen fără să diminueze accentul său specific, fără să-i atenueze — și ca să spun așa, să-i idealizeze, cum s-a făcut întotdeauna sau aproape întotdeauna, în trecut — culoarea și forma.

Pissarro, Toulouse-Lautrec și, într-un grad mai mare, Monet și Sisley, artiști demni de toată considerația și din alte puncte de vedere, ca unii care au știut să îmbogățească, prin izbînzile lor, viziunea noastră despre lumea vie, să stimuleze și să educe fantezia noastră și aș spune să cizeleze sistemul nostru senzorial, și-au petrecut toată viața luptînd împotriva acelei dificultăți încercînd să rezolve problema sus amintită fără să iasă vreodată victorioși. Simți tot timpul în operele lor lipsa unui element esențial, defectul vertebrei care susține și caracterizează capodopera. Fie că este exacerbarea luminoasă care anulează concretețea, masivitatea corpurilor, fie că este transpunerea exclusiv picturală (prin linii, mase, arabescuri) a lucrurilor excluzînd elementul poetic necesar vitalității bogate și depline a oricărei opere de artă — întotdeauna însă subiectul, chiar dacă este evitat cu încăpățînare refuză să se înalțe la acel particular-general care este totuși, deși pare absurd, miracolul artei mari și autentice.

A existat, e drept, un pictor — și lucrul acesta l-am mai spus cîndva — care deși aparținea grupului impresionist prin intențiile revoluționare comune, și-a dat destul de curînd seama că o respectare prea strictă a noilor teorii, mai ales în ce privește problema luminii, a modului de a înțelege compoziția și de a reda volumele, nu era cu putință, pentru cel care voia să înfăptuiască pe deplin

propria viziune — și s-a revoltat. Acest pictor a fost Paul Cézanne. El a început prin a afirma necesitatea ca artistul să sintetizeze diferitele emoții provocate de realitate în vederea obținerii unui efect mai puternic, să condenseze într-un organism mai solid elementele poetice pe care tovarășii săi le risipeau prin cele o mie de „impresii" ale lor, sclipitoare și suculente dar pieritoare; a arătat că lumea nu este toată doar lumină și vibrație colorată și nici ochiul singurul organ indispensabil al pictorului în perceperea naturii, și, de asemenea, simțul tactil, între simțuri, și inteligența poetică, între facultăți, contribuie la acea percepție. A dus, de fapt, pictura la o exprimare mai concretă, mai umană, mai vastă, mai dramatică a realității, inițiind astfel acea reacție al cărei ultim și natural rezultat l-a constituit o foarte tînără școală, în fruntea căreia se află Pablo Picasso.

Numai că Cézanne, chiar dacă valorifica, într-un spirit absolut nou, principiile tradiției în substanța lor, nu făcea, într-un anumit sens, decît să se învîrtească în jurul obstacolului fără să-l depășească. Desigur, opera sa întrecea, prin unitate și soliditate, pe cea a impresioniștilor, dar aceste calități nu se datorau, în cele din urmă, decît unei potriviri între modernitate și trecut. Măreția lui Cézanne (ca de altfel și a celorlalți pictori foarte noi de mai sus) era o măreție reală și fecundă, dar — s-o spunem pe scurt — ea exista în primul rînd datorită legăturii sale cu măreția antică, tradițională, pe care o continua într-o înfățișare nouă.

Și acest lucru este atît de adevărat încît ori de cîte ori vrem să definim calitățile desenului, culorii, compoziției și artei sale nu se poate să nu te poarte gîndul la vreun ilustru artist al trecutului: Masaccio, Signorelli, Tintoretto, Greco, Rembrandt, Preti...

E ca şi cum aş spune că problema senzaţiei imediate şi a stilului rămînea, cel puţin în parte, nerezolvată.

Or, Auguste Renoir — şi iată-ne aşadar ajunşi la subiectul nostru — rezolvă, înainte de toate, această problemă. Ba mai mult: nu numai că o rezolvă, ci văzînd îndemînarea şi siguranţa cu care el îmbină şi împacă elementul noului cu al măreţiei, s-ar putea crede că nici măcar nu a observat-o.

Firesc, candid, aproape inconştient — dacă inconştienţa poate să se împace cu geniul — el pare că trece prin natură, ia tot ceea ce străluceşte fantastic sub ochii săi uimiţi, o transpune cu pensula sa magică şi eroică iar transpunerea sa capătă, fără îndoială, un aer de măreţie nemaiîntîlnită şi incomparabilă.

Desigur, nici un alt pictor nu a mai trecut peste dificultăţile artei sale cu o mai mare seninătate. Aparţinînd într-o oarecare măsură impresionismului, aşa cum s-a spus, el a luat de la acea şcoală puritatea tonurilor şi libertatea incitantă a desenului; dar departe de a-şi face din el, precum colegii săi, o manieră şi o tiranie nu se serveşte de aceste instrumente decît pentru a ajunge la o intensitate mai mare şi la o armonie a reprezentării. Dar nu cade nici în greşeala opusă. Frumoasele îmbinări de culori, măiestria tuşei, linia îndrăzneaţă şi sărbătorească acel *ca* pe care Cézanne îl indica individualizîndu-l cu un gest de scenograf, îi sînt la fel de străine precum fotolatria şi vaporizarea evanescentă a lui Claude Monet. *Il peint comme un cochon* [1], spunea despre el un tînăr pictor care-l iubea; şi dacă aceste cuvinte, puţin respectuoase, dar cordiale pot să indice, aşa cum intenţionau, simplitatea şi naturaleţea mijloacelor sale, dispreţul său pentru bucătăria rafinată, pentru „bucăţica bună" a pic-

[1] Pictează ca un porc. (N. tr.).

Renoir nedoniste — atunci nimic nu e mai adevărat. *Il peint comme un cochon* fără artificii, fără înfloriturl, fără odioasa rigiditate a oamenilor de breaslă, ci cu spontaneitatea frustă și răbdătoare a naturii. Însă, neîndemînarea sa este un har în plus, iar faptul cotidian, pe care îl trata în mod constant aproape sanctificîndu-l, este dovada cea mai convingătoare a forței sale artistice. S-ar spune că modestul lucrător decorator al maiolicelor de Sèvres — despre care profetul lipsit de vocație, Manet, îi spunea lui Pissarro : *Votre ami est un excellent garçon. Mais pourquoi s'obstine-t-il a faire de la peinture* [1] — persistă în excelentul artist care, în loc să se scoată în evidență în opera sa, îi place mai degrabă să se estompeze modest pentru a lăsa la iveală doar visul său.

Și nu regăsim oare în toate pînzele lui Renoir acea sărbătoare deosebită a simțurilor uimite, ale muncitorului sublim care abia duminica, ziua de odihnă, este slobod să-și deschidă inima bucuriei contemplării ? Auguste Renoir a abordat în lunga sa viață cele mai variate subiecte, a pictat tablouri de toate dimensiunile, de la compoziția mare care celebrează bucuria de a trăi în sînul naturii (un exemplu în acest sens îl oferă *Prînzul vîslașilor*, din galeria Durand-Ruel) sau distracțiile citadine (ca balul de la *Moulin de la Galette* din muzeul Luxembourg) ; la peisajul minuscul de periferie pariziană, la scena sportivă în aer liber, la balul monden ; de la gloriosul nud feminin la portret ; de la natura moartă la bucheţelul simplu de flori de cîmp pus într-un vas cu apă pe masa unui burghez sau a unui funcționar, puțini sensibili, deocamdată, la frumusețea lucrurilor. Și întotdeauna afli în opera sa aceeași originalitate, aceeași bucurie de a da celui mai

[1] Prietenul dumneavoastră este un băiat bun. Dar de ce se încăpățînează să picteze. (N. tr.).

neînsemnat amănunt însemnul măreției și al respirației largi, originalitatea definitivă a operei de artă nevremelnice și inalterabilă în trecerea timpului. În freamătul sensibil al tușelor imateriale viața vibrează și palpită ca o lavă vulcanică care fierbe dedesubt; sub pasta delicată ea curge ca un sînge tînăr și fierbinte. Lumea lui Renoir este o lume tînără și primăvăratică. E de ajuns să vezi trupurile de femei goale bucurîndu-se de sănătatea lor, hîrjonindu-se în apa curgătoare a unui rîu, sub soarele care le inundă, le înroșește pielea și pune în vinele lor focul unei dorințe încă timide dar deja puțin perverse; portretele sale de mame și de copii cu ochii curați, dar în care o ușoară licărire de răutate strălucește nebănuită de ei; figurile lui de tinerele delicios stîngace sau de mondene ce ignoră, s-ar spune, că sînt atît de frumoase, și tînjesc după voluptate, și tocmai de aceea mai misterioase și mai atrăgătoare. E de ajuns să vezi peisajele sale pentru a simți cum, în mod irezistibil, cele două imagini ale tinereții și ale primăverii îl poartă spre creație. Există în ele o revărsare de limfă, o curgere de verdețuri îmbibate cu aer, niște dimineți aurii, răcoroase, cînd brazda se umflă și se desface și flori neașteptate îmbobocesc deschizîndu-se cu strălucire ca într-o grădină a lui Giovanni da Fiesole.

Păstrez încă pe retină tonul armonios al unui colțișor nordic atît de calm în atmosfera lui vătuită ca un pîrîiaș ce curge răcoros prin aluniș și pe care plutește un cîrd de rațe albe, tulburînd reflexul albastru al cerului oglindit. Revăd cu ochii sufletului un cabaret duminical populat de un tineret lipsit de griji, fremătînd de reflexe, de umbre jucăușe și lumini multicolore și pe care Verlaine — fratele spiritual al lui Renoir — l-ar fi iubit.

Brique et tuiles,
O, les charmants
Petits asiles
Pour les amants !

Houblons et vignes,
Feuilles et fleurs
Tentes insignes
Des francs buveurs !

Guinguettes claires,
Bières, clameurs,
Servantes chères
A tous fumeurs !

Gares prochaines,
Gais chemins grands...
Quelles aubaines,
Bons juifs errants !

Un cot al Senei cu apa încreţită sub adierea unui vînt de martie, care apleacă iarba înaltă de pe mal, alungînd norii alburii, prin faţa soarelui primăvăratic...

Şi aceste ţinuturi ale sudului cu măslinii abia ivindu-se în spaţiul luminat printre portocalii încărcaţi de fructe galbene ; casele aurite şi trandafirii cu obloanele deschise şi cu ramurile de palmieri avîntate, brune, pe fondul lăstărişului verde al viţei de vie ; violete sau zmeurii, în amurgurile învăpăiate şi înăbuşite ale Provenţei.

Ştiu că Auguste Renoir acum la bătrîneţe petrece cea mai mare parte a timpului aici. Este paralizat şi mîinile lui ţin cu mare greutate penelul ; dar cum natura sudului, mai îngăduitoare cu el, vorbeşte încă inimii lui, îşi înmoaie mereu penelul în aceste culori luminoase şi, fără grabă, tremurînd, îl aşază pe pînză. Este o muncă chinuitoare : dar încet-încet pînza se acoperă cu tuşe mărunte şi strălucitoare, tonurile se armonizează, cîntă ; imaginea se însufleţeşte, vibrează, trăieşte în toată splendoarea — şi e încă primăvară şi tinereţe !

Aceasta este forța creatoare a lui Renoir, căruia i s-ar potrivi mai bine decît oricui excesivele versuri dantești

Io mi son un che quando ....

și așa mai departe

El este încă lucrătorul harnic care se însuflețește și creează, cu aceeași naturalețe cu care, în alte timpuri, poate ar fi făcut rugăciuni. Și în aceeași libertate.

O femeie care a pozat pentru el îmi spunea la Paris : *M. Renoir est drôle : lorsque je pose chez lui c'est à peine s'il me regarde, et il faut que je lui parle tout le temps de mes amours ; aussi ce qu'il peint d'après moi ne me ressemble jamais. Il fait toujours ce qu'il veut !* [1]

Cu siguranță Renoir își lăsa modelele să vorbească, crea un curent de prietenie între el și acestea, cerea naturii o exaltare de dragoste și apoi făcea ceea ce voia. Formele, desenul său, culoarea sînt în toate lucrurile sale ; e de ajuns ca viziunea lui să se încarneze cu soliditate, cu simplitate și cu armonie. Și biata fată, fără să știe, definea poate mai bine decît un critic oarecare secretul personalității acestui poet care, dacă ar fi trăit în vremuri cînd unele vanități erau încă tolerate, ar fi meritat, mai curînd decît alt contemporan de-al său, epitetul de divin.

Aș vrea acum să spun că arta lui, în întregime formată și perfectă în sine însăși, nu a inspirat, așa cum nu putea să inspire nici o școală și pe nici un discipol, pe nici un continuator și nici măcar pe vreun imitator. Dar la ce bun ? Aceasta este șansa oricărui artist ale cărui merite fundamentale sînt spontaneitatea, sinceritatea și dragostea.

---

[1] Domnul Renoir este un tip ciudat ; atunci cînd pozez la el (în atelier) abia dacă se uită la mine și trebuie să-i vorbesc tot timpul despre aventurile mele ; iar ceea ce pictează nu seamănă niciodată cu mine. Face întotdeauna numai ceea ce vrea (N. tr.).

Care sînt discipolii, ciracii lui Giotto, ai lui Paolo Uccello, ai lui Beato Angelico?

OCTOMBRIE 1912

UN ARTIST SACRIFICAT: RANZONI

A judeca un pictor după reproducerile fotografice ale operei sale este o imprudenţă; iar dacă acest pictor se recomandă mai ales ca iniţiator al unei noi maniere de a colora, atunci acest lucru poate deveni de-a dreptul o obrăznicie.

Totuşi, dacă este adevărat ceea ce se spune că semnul distinctiv al poeziei autentice (şi *ut poësis pictura*) este că rămîne neschimbată şi atunci cînd este reprezentată într-o transpunere proastă, atunci să mi se îngăduie (deşi n-am văzut nici o pictură de a sa în afară de cîteva reproduceri şi anume ilustraţiile la o carte frumoasă publicată zilele acestea de nişte prieteni şi admiratori pentru a-i spori gloria) mi se va îngădui aşadar să afirm că Daniele Ranzoni trebuie să fi fost un artist excelent. Şi fac această afirmaţie nu pentru că — îmi place s-o spun de la început — arta sa mi-ar satisface, fie şi în parte, exigenţele mele estetice, sau ar oglindi în vreun fel modul meu specific de a înţelege lumea şi frumosul; ci numai pentru că mi se pare a întrezări în ea semnul neîndoielnic a ceea ce trebuie să constituie pentru ochiul criticului imparţial, lăsînd deoparte orice preferinţă legitimă, calitatea primă şi suficientă a unei opere şi anume sinceritatea şi viaţa. Nimic altceva decît sinceritate şi viaţă

lano pentru a-şi termina studiile, el duce cu sine acea învăţătură şi acel meşteşug care i-au fost suficiente pentru a-şi croi singur drumul mai departe. Avea pe atunci 20 de ani şi viaţa sa era — cum spune Boccardi — „brăzdată de ciudăţenii, de multe ori veselă şi dezordonată. Bun camarad, plăcut, spiritual şi mereu pus pe glume, trecea cu dezinvoltură de la lucru la joacă, amestecînd copilăreşte cele două ocupaţii."

La Milano, unde în acea vreme tronau cei doi sfincşi ai picturii de două parale Hayez şi Bertini (acesta din urmă, ceva mai răsărit, i-a fost şi profesor) a continuat să înveţe mai mult în pinacoteca maeştrilor trecutului decît la şcoală, „ascuţind tot mai mult acel fericit har al său — cum scrie Boccardi — de a picta oamenii în mediul lor".

Pentru că, de fapt, unul din marile merite ale lui Daniele Ranzoni a fost, într-o epocă în care se puteau suporta şi chiar aplauda pînă şi cele mai respingătoare romantisme şi medievalisme, să iniţieze şi să ducă mai departe acele studii ale expresiei, ale naturaleţei, ale luminozităţii înflorite; atît de disprefuite, neglijate, ignorate înaintea lui şi care mai tîrziu aveau să ducă la divizionism (dacă n-a fost el cumva chiar iniţiatorul acestuia, după cum s-ar putea afirma); divizionism care, din nefericire, n-a fost decît o degenerare a acelui studiu care, abia cu Segantini, a mai avut cîteva rezultate bune.

Astfel a început pentru el adevărata perioadă a desfăşurării neîngrădite a propriei personalităţi. Dar a început şi acel sacrificiu al său pe altarul neînţelegerii de către semeni, datorată în parte şi acelei critici despre care vorbeam mai sus. În şcoala de la palatul Brera şi-a găsit codiscipoli pe Mosè Bianchi, Barzaghi, Carcano, Bouvier şi Tranquillo Cremona. Abia intrat în domeniul artei avu drept camarazi şi prieteni pe Grandi,

Gola, Bazzaro, Conconi, Tallone, Mentessi, Previati, Vittore Grubicy și mulți alții care împreună alcătuiau faimosul grup care a fost numit mai apoi *Scapigliatura*.[1]

Or, bazîndu-se tocmai pe tentativele superficiale și fără viitor ale acestor persoane, criticii, chiar și cei mai retrograzi, confundară adevăratele lui înnoiri. Și nu numai că le confundară, dar avură chiar aerul că fac distincții între ele. Ajunge să citești unul din numeroasele panegirice scrise în acele vremuri și de atunci pînă astăzi despre persoana și arta lui Tranquillo Cremona pentru a descoperi la oricare dintre ei aceste intenții spuse de-a dreptul sau exprimate voalat. După acești critici, Tranquillo Cremona ar fi fost de fapt adevăratul revoluționar și inovator.

Pe lîngă faptul că istoria se opune acestei inversări a faptelor — întrucît același pictor novarez în sinceritatea sa binevoia să repete că Ranzoni fusese de fapt cel care „îi deschisese ochii", încă întunecați de stupida academie romanțioasă, din însăși examinarea creațiilor sale se poate deduce adevărata ordine a lucrurilor. Am spus altă dată și într-o ocazie aproape în întregime asemănătoare, care este părerea mea în legătură cu personalitatea artistică a lui Cremona și nu voi mai repeta; ajunge să amintesc aici, că în cazul în care, prin intermediul unui efort de bunăvoință, puteam să-i acordăm unele atribute de vioiciune, de îndemînare, de ordin tehnic în special, opera acestui pictor nu poate în nici un caz să concureze cu cea a lui Ranzoni, nici, cu atît mai puțin, să fie opusă celei a acestuia. *Cei doi veri*, *Iedera*, *Idilă* nu sînt decît biete creații literare și sentimentale cărora însă masca unei tehnici libere nu le servește — fiind nepotrivită cu o concepție învechită — pentru a atinge demnita-

[1] Boema. (N. tr.).

tea artei. În timp ce Ranzoni ajunge la artă aproape întotdeauna. N-am să neg că și la el se observă adesea nefericitele influențe ale timpului; și că pitorescul și îndemînarea facilă iau locul adesea, în picturile lui, adevăratei profunzimi și stilului; dar în numai cîteva din operele lui (dacă e să judec numai după reproducerile care-mi stau în față) există o astfel de spontaneitate și candoare a expresiei; o atît de vitală concepție despre realitate, despre desen, lumină și jocurile ei care te duce cu gîndul la impresioniști și chiar la cel mai mare dintre aceștia — Renoir — ceea ce este prin sine însăși o laudă foarte mare.

Astfel încît, dacă vreunul dintre artiștii timpului său aparținînd aceluiași grup ar trebui opus acestuia, atunci el n-ar putea fi decît Giovanni Segantini, iar chiar mai nimerit — dar pe un alt spațiu — Medardo Rosso, care-i depășește pe amîndoi prin elanul creator, prin originalitate și prin o mai mare putere de prelucrare a detaliului trecător spre a-l conduce la expresia unui adevăr general etern. Dar această neînțelegere, unită cu o sănătate precară, a contribuit — deși el, bun, generos cum era, nu ținuse cont de ea — la acea neîncredere în sine, la acea descurajare a sufletului despre care vorbește Boccardi, care l-a făcut la un moment dat să se gîndească la sinucidere. A fost salvat și îmbărbătat de prieteni, care, deși nu atît de buni artiști ca el, erau totuși tineri entuziaști care puneau mult suflet, așa că în deceniul dintre 1870 și 1880 putu să creeze — în parte la Milano și în parte la Intra, unde mergea des ca să se mai refacă puțin — lucrările sale cele mai bune. Sînt portretele familiei Troubetzkoy și cele ale altor persoane bogate și prietene, peisaje din Verbano, desene pentru album pline de un aer sărbătoresc. Dar a fost
 de ajuns să meargă la Londra unde îl invita-

seră ambasadorul englez, lordul Paget și soții Medlycott, prieteni cu acesta, pentru a cădea victimă altei nedreptăți — refuzul ca tablourile sale să fie expuse la Academia regală — pentru ca să recadă în melancolia lui, din care n-a mai putut să iasă niciodată.

În rest, era suficientă numai viața londoneză pentru ca să-i reactiveze ipohondria.

„Supliciul lui (scrie biograful său, citînd cuvintele cavalerului Pozzi, care l-a văzut la Londra) erau prînzurile, marile prînzuri: îmbrăcămintea de culoare neagră, gulerul și vorba scrobite, servitorii cu mănuși albe și pantaloni scurți stînd drepți în spatele scaunelor și armate întregi de pahare mici și mari în față... îl făceau supus și îi legau limba". Unui prieten din Italia îi scria de acolo: „Va trebui să rămîn în Anglia pentru cîteva luni, cred, dar te asigur că Anglia nu este cea mai frumoasă țară din lume; dacă ar trebui să stau aici aș muri de melancolie. Prețuiesc mai mult cincizeci de ani în Italia decît cîteva zile în Anglia. Dacă ai vedea Londra, ce înfricoșător, ce oribil oraș este, murdar, cu casele negre, cu străzile noroioase, cu ceață deasă, iar cînd iese soarele este atît de palid..."

Iar fratelui îi scria: „Te asigur că am numeroase momente cînd îmi pierd curajul, dar nici măcar nu mi-o spun, nu vreau să mi se pară și mai negru totul; îmi spui că am mijloacele necesare ca să fac ceea ce vreau, dar trebuie să știi că nu este lucru care să fie atît de incert precum arta, precum pictura".

Așa că lovitura refuzului i-a fost fatală. Începînd din acel moment întreaga lui viață nu a fost decît o decădere demnă de milă în care puținele speranțe odată stinse au contribuit la întristarea lui și mai mare.

Plecînd din Londra în septembrie 1879 el se întoarse la Intra „bolnav de neurastenie, neîncrezător în sine și în valoarea sa". Apoi

se duse la Milano unde o dragoste nefericită sfîrși prin a-i da lovitura de grație. „Deja slăbit de boala abia vindecată, se îmbolnăvi din nou grav (scrie tot Boccardi pe care de acum încolo mă voi limita să-l parafrazez și să-l copiez); spiritul tot mai închis și mai pecetluit, mut de dragoste ca un izvor secătuit; pentru vreme îndelungată cuprins de o manie ascunsă, pictorul îndrăgostit își așteaptă zilnic logodnica la debarcaderul de la Intra și fiindcă aceasta nu mai sosea pieri și ultima rază de soare", devine maniac și abulic și nici încurajările și îngrijirile prietenilor nu reușiră să-l distragă. Mintea i se întunecă și deveniră deja posibile tulburări și mai grave. „Lucrările nu mai au viziunea clară de altădată. Execută portrete, dar acestea sînt bolnave; văzute și concepute de un ochi obosit și care știe ce este plînsul; ele sînt nesigure și cenușii ca rațiunea care îl părăsea".

Sîntem în fața ruinei absolute. „Apoi pînzele au devenit și mai lipsite de culoare, cu chipuri mai lungi și mai mute și fizionomii amorfe și urîte; Ranzoni plecă la plimbare în Intra dornic de dragoste și dezgustat, cu fața descompusă semănînd — sînt trist gîndindu-mă — mai curînd a vagabond decît a artist. Bolnav pentru multă vreme, cu lungi perioade de liniște din '80 pînă către '87; fu internat în acel an pentru o lună în Ospiciul din Novara. Un prieten, pictorul Agostino Viani, îmi amintea o tristă anecdotă din ajunul morții. Într-o zi se zvoni în Pallanza că Ranzoni a murit la Novara; puținii prieteni au fost foarte mișcați și printre ei, cel mai consternat, Viani care spuse și publică, mi se pare, un necrolog plin de afecțiune... La puțin timp însă, Ranzoni, refăcut, ca să zicem așa, la trup și la minte se întoarse la Intra și probabil că a părut ca un miracol pentru cei care-l credeau dispărut. Dar ma-

rele și bunul artist nu mai era; rămăsese un biet om care se refugia la cafeneaua Verbano... și acolo își petrecea zile întregi, inerte și liniștite. Sosea dimineața și își începea seriile foarte lungi de cafele pe care le sorbea într-un colț privind lacul din fața lui ce-și schimba culorile; apoi cerea o țigară și foarte rar cîte un absint; citea ziarele scărpinîndu-și cu insistență barba, ieșea să facă doi pași și se înapoia repede taciturn și abulic și aștepta seara. Și tot așa, zi de zi, timp de aproape un an. Lacul aflat în fața lui îl tentă încă o dată să picteze din barcă o vedere a Intrei, în ulei... Ultimul tablou a fost un portret al tatălui, executat după o fotografie; apoi o sfîrși rapid.

În ultimele zile, fiind tot mai trist și mai obosit, prietenii obișnuiau să-l însoțească seara spre casă. Într-o seară tristă din octombrie '89 lacul era alb sub biciuirea vremii *iernatice* iar pictorul mai adîncit în sine ca niciodată. Tonazzi îl conduse acasă; prietenul lui se simțea rău. Îl așeză în pat și trei zile după aceea, la 29 octombrie '89, cu țigara între buze și cu chipul luminat de un surîs neînțeles, Daniele Ranzoni muri".

Așa a trăit și a murit unul din cei trei sau patru artiști adevărați pe care i-a dat Italia îl ultimele două secole. Astăzi, prin expoziția pe care un comitet de prieteni și de admiratori au organizat-o la Intra și se pregătește să o transporte la Veneția, patria începe să repare greșeala de a-l fi lăsat atîta vreme lipsit de dragostea și gloria pe care le merita.

În ce mă privește eu — deși, repet, arta lui nu este departe de cea pe care o prefer — sînt destul de mulțumit că am găsit pe neașteptate în el un italian pe care să-l laud cu sinceritate, ceea ce va contribui, sper, la atenuarea renumelui de antipatriot din principiu pe care-l am, pentru că nu ad-

mir şi nu preţuiesc — aşa este! — pe atîţia ca Sartorio, Tito, Bistolfi, Mancini, Trentacoste şi aşa mai departe, ei care trăiesc copleşiţi de darurile norocului şi în gloria pe care le-o mînjesc toţi Pica, Ojetti, Angeli şi alte asemenea incontestabile nulităţi critice.

OCTOMBRIE 1911

GIOVANNI FATTORI

În puţinele cuvinte pe care le-a aşezat în fruntea magnificului volum [1] prin care editura „Self" şi-a început apariţiile sale, pictorul Oscar Ghiglia a vorbit de colegul şi concitadinul său cu atîta pătrundere, cu o astfel de inteligenţă pasionată şi i-a definit atît de bine personalitatea morală şi artistică, încît vrînd să abordezi după el acelaşi subiect cu greu mai poţi adăuga ceva nou şi exact. Figura lui Giovanni Fattori, omul şi artistul, este pusă pe de-a-ntregul în evidenţă, în aceste puţine pagini, iar cel care, ca şi mine, a avut fericirea să-l cunoască puţin mai de aproape în anii ultimelor sale împliniri nu are decît să rememoreze şi va recunoaşte perfecta asemănare. Astfel că lucrul neînsemnat pe care-l poate face cineva care vrea totuşi să-şi aducă propria contribuţie de stimă şi simpatie la memoria maestrului dispărut este să vorbească despre această figură evocată, accentuînd unele contururi sau intensificînd unele tuşe. O figură extrem de frumoasă în modestia, înflăcărarea, cordialitatea şi sinceritatea sa. Am putea chiar spune că prin sacrificiul său — cu toate că nu i-a lipsit, mai cu seamă în ultimii ani, simpatia şi consideraţia din partea tuturor a celor bătrîni şi a tinerilor, care şi-au păstrat şi continuă să aibă un autentic gust al fru-

[1] Oscar Ghiglia, *L'Opera di Giovanni Fattori*, Ed. Self, Firenze, 1913.

mosului — Giovanni Fattori nu a fost demn de admirație decît poate datorită unor calități secundare, neglijabile sau chiar negative.

Reputația sa de pictor al soldaților, al luptelor, al marilor manevre a fost de fapt un trist echivoc, rod al cruzimii publicului și al criticii noastre, la care a trebuit să fie supus fără voia lui. Și spun fără voia lui, nu numai pentru că el a protestat și s-a revoltat față de această stimă falsă și parțială cu care era privită personalitatea lui artistică, ce se exprima în tot ceea ce crea cu o spontaneitate egală, ci pentru că în ființa sa intimă, cu siguranță că a suferit, știindu-se neînțeles în partea lui cea mai bună, cea mai profund viabilă. Astfel, nu fără o motivație anume, se încearcă astăzi să se pună în lumină și să placă tocmai această parte a operei lui. Iar această carte, alcătuită din elementele cele mai caracteristice ale operei sale, va face totul, sînt sigur, pentru atingerea acestui nobil scop.

„Aici sînt adunate — scrie Oscar Ghiglia — dovezile, documentele efortului constant al unei întregi existențe consacrată unei idei mari și este mișcător să constați că în aceste mape simple și inedite — și sînt peste 60! — nu există un singur semn fără sens, care să aibă mai multă aparență decît substanță. Totul este inspirat într-un mod miraculos și exprimat cu mult har și vioiciune. Fiecare gest al omului, fiecare mișcare a animalului, orice stare a plantei, a cerului, a mării, a pămîntului sînt reprezentate la el chiar în momentele cele mai semnificative, în lumină proprie, surprinzînd acel aspect neprevăzut și neașteptat fără să interpună între lucru și emoție nici umbra rece a rațiunii, nici experiența comodă a meseriei".

Și numeroasele reproduceri, de o fidelitate și bogăție fără pereche, justifică acest text.

Nici soldaţi, nici recunoşteri, nici parăzi militare, nici acea viermuială haotică de animale şi oameni în care dacă vioiciunea semnului şi a tuşei pun accentul pe viaţa impetuoasă şi pe mişcare, nu trebuie totuşi neglijată atenţia excesivă pentru anecdotă şi ilustraţie : — găsim aici o viaţă mai diversă, surprinsă în aspectele ei mai generale şi mai profunde ; văzută şi pictată cu simplitate, pasiune şi energie. Viaţa, mai ales cea din satele noastre ; pentru că Giovanni Fattori, ieşit din acel grup de artişti spirituali dar superficiali, fără nerv şi fizionomie proprie, zişi şi *macchiaioli*, cărora se încearcă să li se atribuie astăzi o reputaţie pe care nu o merită, Giovanni Fattori, zic, a fost singurul care a simţit poezia acestui pământ al nostru care se cheamă Toscana, austeră şi în acelaşi timp încîntătoare ; aspră pentru cel care o vede în anumite lumini sau anotimpuri, dar încă veselă şi îmbelşugată dacă cerul o îmbracă în splendorile lui şi soarele o face să rodească ; — singurul după artiştii din vechime care a ştiut să imprime o pecete de mare adevăr pictural fiinţelor care o populează.

Şi într-adevăr privind un tablou precum *Case din cîmpia livorneză* sau *Mlaştină* sau *Ţărancă pe cîmp* sau *Odihna zidarilor* şi mai cu seamă *Impresie de la ţară* regăseşti dezolarea unor orizonturi nocturne, sărăcia unui teren pietros acoperit cu tufe de grozamă sau siminoc, răspîndind zadarnic miresme în singurătate ; melancolia unei raze de soare care a poposit pe o biată casă de la ţară ; forţa adormită a pămîntului de curînd săpat sau străbătut de brazde adînci pe care ploaia le umple cu apă, spre primăvară ; supunerea maiestuoasă a boilor la căruţă sau la plug ; resemnarea eroică dar paşnică şi liniştită a lucrătorilor noştri, legaţi de pămînt şi aproape contopindu-se cu el în munca aspră sau tihnită a cîmpului.

Şi acestea, cum notează Oscar Ghiglia, nu sînt sugerate prin ajustări şi stilizări de natură intelectuală sau literară, ci cu mijloacele proprii desenului, culorilor, clar-obscurului şi tonurilor — ale picturii. Pentru că harul fundamental al artistului nostru este instinctul pictural şi numai cufundîndu-se cu totul în el reuşeşte uneori să lege geniul său de cel vechi şi elementar al stirpei sale. Să se vadă, de pildă, *Impresie dincolo de Porta Romana* şi *Plugarul şi boii*, două tablouri de cîţiva centimetri pătraţi, în care, fie prin forţa sigură a desenului, fie prin armonia echilibrată, austeră şi profundă a raporturilor cromatice, realitatea simplă, umilă şi chiar săracă transcende limitele notaţiei fugare pentru a se sublima într-o reprezentare superioară, capabilă să ne amintească de Giotto, Paolo Uccello şi de Beato Angelico. De asemenea, îi este suficientă o trăsătură de penel, cu energia sa pură, pentru ca într-o simplă acquaforte ca *Boi înjugaţi* sau într-un desen schiţat, să se perpetueze modern accentul puternic, sintetic şi sugestiv, din punct de vedere religios, al artei etrusce.

Or, tocmai acestea sînt darurile naturalităţii autohtone, această capacitate de a imprima trecătoarei întruchipări a realităţii cotidiene caracterul stilului şi al măreţiei pe care nimeni sau foarte puţini le-au observat pînă acum şi care trebuiau puse în lumină. Prin acestea Giovanni Fattori se deosebeşte profund de bietele nulităţi care sînt *macchiaioli* din jurul său şi nu numai de ei, ci şi de oricare alt pictor italian modern; iar dacă, pînă mai ieri nu i se oferea nimic cercetătorului care căuta în ciupercăria picturii noastre un semn de viaţă întrupat cu pasiune în artă (în afară, poate, de opera unui alt dispărut: Giovanni Segantini) azi, după publicarea acestei cărţi somptuoase, în care

abundă rezultatele fecunde a mii de cercetări noi și interesante, numele și opera artistului toscan trebuie să se impună mai presus de toate celor care iubesc arta înțeleasă în formele sale cele mai pure și mai expresive.

Mai presus de toate, zic. Iar dacă este dureros să renegăm astfel vechile entuziasme — tocmai noi care le-am trăit odată în amploarea lor, sîntem primii care gustă amărăciunea regretului — cum să nu simți, pe de altă parte, că arta pictorului din Trento, poluată de literatură, de simbolismele și manierismele de dincolo de munți, pierde și va pierde tot mai mult puterea de a mișca spiritul nostru în timp ce arta pictorului din Livorno ne captivează și ne vrăjește cu magia simplă și spontană ?

Desigur — și Ghiglia singur a recunoscut-o în bună măsură — în opera lui Giovanni Fattori nu este totul de cea mai bună calitate : simțit și redat cu egală putere și har. Dimpotrivă, nu rareori întîlnim realizări imperfecte sau chiar neizbutite. Un singur exemplu este de ajuns pentru toate celelalte : *Adăparea* ; însă vei simți întotdeauna că scopul ultim al încercării este reprezentarea realității în ce are ea mai sincer și mai imediat, fără artificii sau trucaje tulburi de șarlatanie estetizantă. Dacă vrem totuși să-i găsim acestui artist adevăratele lipsuri ale operei am putea cel mult să-i reproșăm un anumit „zbor frînt" al inspirației care îl face să înregistreze în grabă aspectele ființelor și lucrurilor, nu-i îngăduie întotdeauna să se înalțe (precum în micile tablouri menționate mai înainte) la acea amploare și profunzime a semnificațiilor vitale care sînt adevăratele merite ale Artei mari.

Numai că e suficient să te gîndești la condițiile sale de viață, la vremurile, la locu-
 rile în care i-a fost dat să trăiască, la socie-

tatea meschină, retrogradă și ostilă care-l înconjura, la atmosfera stătută pe care o respira pentru a-l ierta și de aceasta. Ba mai mult: poate fi scoasă și mai mult în evidență forța sa, atunci cînd se știe că s-a ridicat atît de sus încît să concureze cu alți artiști care au trăit în alte timpuri și lumi, respirînd un aer spiritual mai pur.

Cred că am iluminat cu suficientă insistență punctele de vîrf ale personalității acestui artist, schițate sobru de colegul meu. Alții mai entuziaști, sau poate mai superficiali au vrut, în ultima vreme, să îngroașe prea mult trăsăturile, ajungînd să-l proclame pe Giovanni Fattori la fel de mare și chiar mai mare decît Paul Cézanne!

Mi se pare că trebuie evitată o asemenea neghiobie. Nu e oare de ajuns să spunem că este un artist, iar adesea un artist autentic, pur — în orice caz cel mai bun din cîți a dat Italia de la 1800 încoace?

MARTIE 1913

HENRI ROUSSEAU

Nous savons que nous serons compris
d'un petit nombre, mais cela nous suffit [1]
Ch. Baudelaire

Nu știu dacă sînteți la fel ca mine — probabil, chiar sigur, nu — însă eu ador acea pictură pe care persoanele inteligente o numesc stupidă. Să ne înțelegem bine: nu vorbesc nici de cea a lui Barabino, nici de cea a lui Ussi, sau de cea a lui Favretto și nici măcar de cea a unor Laurenti, Delleani, sau Ettore Tito. Nu.

Neghiobia acestor antreprenori a fost sau este, cum să zic, prea întortocheată, prea în-

[1] Știm că o să fim înțeleși doar de un mic număr de oameni, dar ne este de ajuns (N. tr.).

rădăcinată și prea fudulă ; ce mai, o neghiobie poleită — mă înțelegeți — iar pictura în care se întrupează mă dezgustă și pe mine. Îmi face impresia unui țăran cu tichie, a unui bogătan care te orbește cu strălucirea unor bijuterii false pentru ca să nu-i vezi chipul de nerod, de idiot cu haine de general care face pe viteazul și pe înfumuratul în spatele medaliilor și al epoleților. Pfui !

Pictura despre care vorbesc eu este cu totul altfel : mai ingenuă, mai candidă, mai virginală, ca să zic așa. Este pictura oamenilor simpli, elementari, a acelora care n-au văzut niciodată mustățile unui profesor. Zugravi, zidari, salahori, vopsitori, ciobani pe jumătate scrîntiți. Chiar așa ! Am în minte o întreagă galerie trăznită de opere pe care nici un burghez nu le-ar vrea în casă, dar în mijlocul cărora fantezia mea se odihnește, hoinărește și poate chiar se complace mai mult decît s-ar putea crede.

Există în ea cortine de teatru pentru saltimbanci, vechi perdele protectoare împotriva incendiilor, firme de lăptărie, de frizerie, sau de hotel ; troițe de țară, ex voto, balerine și soldați de bîlci, naturi moarte pictate pe firme, fresce de cîrciumi de țară.

Mi-aduc aminte, de pildă, de firma unui vînzător de pepeni, pentru care aș fi dat fără să preget — lăsînd deoparte valoarea comercială — *Madona harpiilor* de Andrea del Sarto, sau *Înălțarea* de Murillo și toată, absolut toată opera lui Fra Bartolomeo.

Reprezintă un soldat de cavalerie și o servitoare înțepenită în fața unei tejghele galbene acoperită cu jumătăți de pepeni învăpăiați ca niște luni pline. Cele două personaje se țineau de braț și fixau cu o incredibilă atenție cuțitul negustorului — care purta o mustață neagră înfricoșătoare — ce despica fructul ca și cum ar fi tăiat beregata cuiva. În jurul lor se lărgea ca un deșert o

piață plumburie și mohorîtă. În planul îndepărtat, jos, un zid alb și drept, de-a lungul căruia alerga un cîine galben. Nici o proporție, nici un echilibru între diferitele părți ale tabloului. Desenul și culoarea erau îngrozitoare. Era o mîzgă de vopsele uleioase, de linii șiroite ca dîrele lăsate de melc, o harababură de membre dislocate, o oroare de tonuri și de mase contrastante, țipătoare care zornăiau și chiuiau.

Dar ce intensitate a impresiei, amplificată de însăși stîngăcia formelor și a coloritului! Acel soldat țeapăn ca lemnul și lucios ca o cratiță, servitoarea aceea îmbrăcată fără gust, împopoțonată cu zorzoanele și fundițele stăpînei, singuri în piața imensă; negustorul acela și zidul alb din depărtare! Dezolarea de duminică a cartierelor mărginașe din jurul cazărmilor, plimbările tăcute și singuratice umbrite de frica față de căpitan sau major! Veșnica tragedie a sufletelor oropsite, de subalterni! Întreg universul strîns în jurul unui pepene, ca în preajma unui cataclism. Iar dacă mă mai gîndesc aș da — lăsînd de asemenea deoparte valoarea comercială — și *Căsătoria fecioarei* de Rafael pentru această zugrăveală.

O altă operă de acest fel, păstrată sub cupola minții mele, este firma unui vînzător de castane coapte. Reprezenta căruciorul negustorului oprit în mijlocul unei piețe și înconjurat de cumpărători și trecători. Doi popi burduhănoși cu nasurile roșii și cu cîte o batistă albastră în mînă vorbesc la doi pași de sacii cu castane. Un ofițer urmărește o cocoană cu un cățel; o florăreasă cumpără niște castane; un strengar așteaptă, un altul izbește măgarul de la o căruță roșie, încărcată cu sacii de rufe de la spălătorie peste care stă nevasta ținînd între genunchi o umbrelă de mușama verde. Un tramvai de culoarea canarului, înțesat cu lume, trece tî-

rîndu-se pe dungile negre ale şinelor trasate cu precizie. În fund, un şir de case maronii cască prin o sută de ferestre aliniate, nemilos de pătrate, deschise spre încăperi întunecoase, goale şi chiar nelocuite. Desen egal, culoare egală. Dar şi aici, ca în miile de zugrăveli de acest soi acelaşi sentiment de iremediabilă, zilnică, nesfîrşită melancolie.

Pentru mine contează tocmai puterea acestui sentiment (conştient sau întîmplător, ce importanţă are ?). Eu găsesc în astfel de opere expresia nudă şi crudă a unui suflet fără podoabe, dar sincer, lipsit de armonie, dar pătruns de realitate şi, cum am mai spus le ador.

Un om instruit, sau poate un medic, mă avertizează că acestea sînt rolul prostiei. Fie, dar ce binecuvîntată prostie ! Prostia copiilor, a vizionarilor şi a animalelor care-i plăceau şi lui Cristos şi lui Francesco d'Assisi, dacă vă amintiţi : care are ceva divin şi de care, dacă te apropii cînd eşti necăjit şi obosit de inteligenţa ta, te consolează şi te reîmprospătează ca şi cum ai respira aerul unei patrii străvechi, pe care poate ar fi fost mai bine să n-o părăseşti niciodată.

Acestea fiind zise, să vorbim despre Henri Rousseau, sau mai degrabă să continuăm să vorbim, deoarece pînă acum nu am făcut altceva decît să transcriem tainic şi într-un mod indirect, senzaţiile cele mai neobişnuite pe care le poate trezi opera acestui pictor ce se înrudeşte prin atîtea trăsături cu acei prea umili despre care am vorbit mai sus. Se cuvine să spun însă că el nu este necioplit zugrav de firme şi de afişe pentru negustori. Prin simplitatea sufletului pe care îl oglindeşte, prin candoarea lumii pe care o reprezintă arta sa, are totuşi în comun cu a celor-

 lalţi originea, tendinţa şi aspectele.

De fapt, dacă există un pictor care să nu știe să împodobească sau să îmbrace viziunea sa descărnată și săracă despre realitate prin subterfugii, artificii sau chiar simpla măestrie tehnică, dacă, într-un cuvînt, există un pictor care să nu știe să picteze așa cum înțelege școala și, odată cu ea, cea mai mare parte a criticii și a publicului cult sau ignorant, atunci acest pictor este, fără îndoială, Rousseau. Începîndu-și cariera artistică la 42 de ani, acest pictor unic nu a avut niciodată posibilitatea de a dobîndi acea ușurință a mîinii care permite să fixezi rapid pe pînză umbra trecătoare a frumuseții. Drept pentru care pictura sa trădează aproape întotdeauna efortul și chinul unei elaborării și realizări lente și trudice ; însă întrucît conținutul este, așa cum se știe sau ar trebui să se știe, inseparabil de formă iar trăirile spiritului găsesc întotdeauna modalitatea cea mai adecvată pentru a se manifesta, se întîmplă că tocmai stîngăceala și nearticularea de forme sînt caracteristicile care se potrivesc cel mai bine unei arte care nu vrea decît să traducă emoția uimită a unui om din popor.

Pentru că așa este Henri Rousseau, fost funcționar vamal, ba chiar simplu vameș cum de altfel, în candoarea sa, ține să precizeze. El face parte din familia artiștilor obscuri, care fac pictură așa cum ciripesc păsările din propriul impuls natural, furnizînd istoricului de artă și criticului lipsit de prejudecăți mărturii curioase și prețioase de ceea ce poate face o capacitate creatoare lăsată în voia ei numai cu resursele și iscusința înnăscute, însă el se detașează de această familie și o depășește printr-o sensibilitate mai intensă și printr-o dorință mai arzătoare de dragoste și adevăr poetic ; sensibilitate și dragoste care se regăsesc în fiecare pictură a sa.

Astfel, în timp ce omul complet ignorant acționează dintr-un instinct pur nereușind să exteriorizeze decît puține și învălmășite mișcări ale spiritului său, el aduce în exprimarea sentimentelor celor mai vii și mai complexe ale sufletului său o voință de coordonare și de aprofundare care poartă în mod hotărît pictura sa în sfera artei. Și mai presus de toate, culorile sale sînt rafinate și magnifice, oricît de bizar ar fi obținute (el întinde pe pînză tonurile rînd pe rînd, de exemplu mai întîi toate nuanțele de verde, apoi cele de roșu, de albastru și așa mai departe). Plantele, cerurile, florile, hainele, carnea au nuanțe și culori de o dulceață și o bogăție nemaiîntîlnite. Este suficient să privești portretele sale, grupurile de familie, scenele din viața populară de la țară sau de la oraș, nunțile sale, naturile moarte, peisajele pentru a simți cu ce pătrundere vie, chiar dacă blîndă și aproape simpatică, a intuit el spaima din sufletele goale ale modelelor sale, mizeria împopoțonată a burghezului, semenul și ruda sa, oroarea comică a mulțimii voioase care dansează în piață fără muzică în jurul vreunui trofeu republican sau proletar, sub privirea îngăduitoare a autorităților aflate în zi de odihnă și a paternului *gardien de la paix*.

Cum a știut el să redea sinistra tristețe a unui *square* inospitalier, a unei ulicioare pustii, a unei întinderi de acoperișuri pariziene mohorîte sub bolta de nori plumburii; sau suavitatea descumpănitoare a unei pajiști cu vaci la păscut; a unui cîmp golaș, a unei vile părăsite, ivindu-se albă printre crengile teilor și ale codrilor.

Dar ceea ce îl deosebește, în primul rînd, pe Henri Rousseau de ceilalți pictori populari — cu care are totuși în comun mijloacele de expresie și greutatea în execuție —
 este tendința sa către fantastic, mai ales pa-

siunea sa aproape nostalgică pentru viața și spectacolele ținuturilor exotice, pasiune care nu este explicabilă îndeajuns prin acea ședere de doi ani, în Mexic, după cum se spune, dar care se revarsă în numeroase compoziții imense în care grotescul se îmbină cu gingășia, absurdul cu magnificul, absolutul bizar cu frumosul și poeticul de netăgăduit. Sînt lupte crîncene între mauri și fiare printre ierburile grase ale unei savane, măceluri între tigri și antilope în hățișurile adînci ale pădurilor virgine, încolăciri de șerpi, idile voioase între maimuțe, ce-și aruncă dintr-un palmier într-altul o nucă de cocos.

Imaginație stranie a sufletului copilăros al artistului, reprezentată în culoarea locală, trandafirie sau întunecată. Un nou amestec de genialitate și de strabism mintal.

Cel mai caracteristic, dacă nu și cel mai frumos dintre aceste tablouri este cel pe care artistul l-a expus anul trecut la *Societatea Independenților* din care face parte, cred, chiar de la înființarea acesteia. Era intitulat *Rêve d'Yadwiga.*

Yadwiga dans un beau rêve
s'étant endormie doucement
entendait les sons d'une musette
dont jouait un charmeur bien pensant.
Pendant que la lune reflète
sur les fleurs, les arbres verdoyants.
Les fauves serpents, prêtent l'oreille
aux airs gais de l'instrument. [1]

Aceste versuri, scrise de un autor pe un cartonaș auriu înfipt în ramă, trebuia să servească, după părerea lui, ca explicație. Dar să privim tabloul.

---

[1] Visul Yadwigăi: Furată ușor de somn // Yadwiga auzea în visul ei frumos // sunetele unui fluier // la care cînta un vrăjitor pe gînduri dus. // În timp ce razele lunii se reflectau // pe flori, pe arbori înverziți //. Pînă și șerpii veninoși trăgeau cu urechea // la unduirile plăcute ale melodiei. (N. tr.).

Yadwiga, o fată poloneză — acest lucru s-a știut mai tîrziu — una din prietenele lui mai puțin grațioasă, dar spirituală, din tinerețe, stă goală pe o canapea de catifea de culoarea sîngelui de dragon, în inima unei păduri tropicale virgine. Înțeleptul vrăjitor care a trezit-o din somnul său frumos continuă să sufle în caval atrăgînd fiarele din toate părțile. Ea privește surprinsă, chiar ușor înspăimîntată, spre un leu și un tigru sosiți cei dintîi la sunetele voioase ale instrumentului, păstrînd ferocitatea doar în ochii rotunzi și ficși, tîrîndu-se cu atenție pe lîngă trupul despuiat și întunecat al cîntărețului, nou și original Orfeu, abia acoperit cu niște chiloți de baie de culoarea curcubeului. Printre plantele cărnoase și umflate de vigoare exotică se descleștează un șarpe negru și trandafiriu, iar un elefant își ridică trompa către un portocal. Pe ramurile înflorite se leagănă o maimuță și se odihnesc ascultînd păsări albe și roșii. Flori enorme, mai ales lotuși și nuferi monstruoși, frunze rotunde și pufoase, frunze cu nervuri roșii ca cele de viță de vie turcească, sau ascuțite ca niște baionete se înalță din pămîntul fierbinte și rodnic către cerul perlat, în pacea mîngîioasă a lunii. O lumină albă și mare, ca un semafor, atîrnă imobilă printre crengi.

Acum s-ar cuveni să ne întrebăm: Ce înseamnă această îmbulzeală de lucruri eterogene, discordante între ele, adunate fără nici un fel de verosimilitate în acest mare tablou în fața căruia criticul serios ridică din umeri, publicul cumsecade se strîmbă de rîs și chiar și cel mai receptiv iubitor de artă nu poate să aibă o grimasă de stupoare sau un surîs? Ce înseamnă? Ei bine, nu înseamnă nimic. Unuia care l-a întrebat de ce a pus acea canapea între plantele unei flore necunoscute artistul i-a răspuns că era absolut necesară.

 Fapt este că Henri Rousseau, care nu ratio-

nează ci acționează după primul impuls și potrivit unui fel al lui specific de a concepe, înțelesese adevărul după care în artă totul este îngăduit și legitim, că fiecare lucru participă la exprimarea sinceră a unei stări sufletești. Acea canapea, acel nud, luna, fiarele, păsările, florile, atît prin culoarea cît și prin structura lor reprezentau pentru el tot atîtea imagini care, dincolo de orice logică discursivă, alcătuiau în spiritul său o unitate pur artistică, iar el se servise de ele ca de elementele cele mai potrivite pentru a exterioriza o viziune a sa personală. El se conformează tendințelor școlii moderne de pictură, care vrea să înlăture tot mai mult din artă acel element rațional, pentru a se abandona în întregime exaltării lirice emanate de culori și de linii, văzute și concepute independent de destinația lor practică și de rolul lor de a delimita și diferența corpurile și obiectele.

Or, în loc să ne întrebăm ce vor să însemne acele lucruri care pentru pictor nu sînt decît imagini, ar fi mai bine să vedem dacă din formele și respectiv culorile lor nu se naște acel sentiment al poeziei dorit de el, și dacă da, să recunoaștem forța și, în același timp, dreptul său deplin de autor. Dacă singularitatea și noutatea combinației ne va face, la prima vedere, să rîdem n-avem decît să rîdem : aceasta înseamnă poate că pictorul nu a reușit pe deplin în intenția sa ; dar să reflectăm imediat după aceea la rațiunile profunde ale fiecărei forme de artă ; și atunci ne vom da seama că, așa cum spunea Rousseau, acel divan de catifea roșie este într-adevăr necesar și că nu s-ar putea adăuga nici măcar un deget „rău desenat" al urîtei poloneze Yadwiga fără să se distrugă armonia. Și bunul Donatello rîdea, pe vremea sa, de ciudățeniile picturale ale timidului său prieten Paolo Uccello. Dar cine știe ce în-

seamnă artă și frumos știe, astăzi, că nu avea dreptate și că zănaticul care nu știa să deseneze nici un cal după natură, era unul dintre cei mai proaspeți, cei mai sinceri, cei mai curajoși și de aceea cei mai mari pictori din Quattrocento, din toate timpurile, din Florența, din Italia, și din toată lumea. Amintind de Paolo Uccello am numit poate, fără să vreau, pe unicul artist european cu care poate fi comparat Henri Rousseau. Ca și el, trăiește într-o lume stranie, fantastică și reală în același timp, prezentă și îndepărtată, uneori hilară, alteori tragică : ca și el se complace în bogăția luxuriantă a vegetației, a fructelor și florilor, în tovărășia imaginară a animalelor : fiare și păsări ; ca și el își petrece viața într-o muncă necunoscută, retrasă și răbdătoare, salutat cu rîsete și batjocură ori de cîte ori iese din solitudine pentru a arăta lumii roadele trudei sale.

Desigur, nu vreau să spun că sînt la fel de mari. Multe, prea multe lucruri îi lipsesc lui Henri Rousseau, pe care florentinul nostru le are cu prisosință. Puterea de a construi solid corpurile, de a investiga cutezător aspectele realității, o mai mare forță de concepere a adevărului, o viziune mai vastă, mai bărbătească și mai religioasă a lumii. E ca și cum ai spune că Paolo Uccello era foarte mare, iar Rousseau nu. Nimeni nu vrea să afirme contrariul. Dar nu s-ar putea ca artistul modern să fie confruntat cu cel vechi fără scandal? Și acest lucru ar putea să-l spună puținii admiratori ai pictorului care, fără teamă de batjocură sau insulte, îi urmăresc de ani de zile evoluția și de aceea îi cunosc și unele pînze mai vechi ale sale păstrate cu afecțiune în atelierele unor artiști tineri și în colecțiile particulare demne întru totul de a fi puse alături de orice lucru frumos din vechime sau din zilele noastre.

E adevărat, pe de altă parte, că în ciuda frumuseții de netăgăduit al unor astfel de

opere nu au lipsit cei care, în mai multe rînduri, au lansat zvonul că Henri Rousseau ar fi, așa cum se spune la Paris, un *fumiste*[1]. Este cuvîntul pus în circulație întotdeauna de cei care, neștiind bine ce înseamnă artă în general și artă modernă în special, devin insolenți de teama de a nu fi înșelați atunci cînd apare ceva nou pe care o mare personalitate nu a aprobat-o și nu a autentificat-o încă pentru admirația sigură a mulțimii.

Însă, în acest caz, un asemenea cuvînt, în afară de faptul că este nedrept și calomnios este pur și simplu un sacrilegiu. De fapt este destul să-l vezi pe acest biet pensionar în atelierul său aproape mizerabil, aplecat să mîngîie duios petalele vreuneia din acele flori inimitabile cu care îi place să-și înveselească, precum primitivii, peisajele și fundalurile portretelor sale; e deajuns să-l auzi vorbind despe viața și arta sa, să-i cunoști bunătatea și dezinteresul pentru a înțelege cu cîtă sinceritate și pasiune este absorbit cu totul în munca sa fără alt țel decît plăcerea sa proprie și a altora. Ba, mai mult, cine vrea să insiste asupra acestui punct ținînd seama și de mentalitatea bătrînului Vameș ca și de sărăcia capacității sale critice care îl fac să iubească deopotrivă pe Michelangelo și pe Carolus Duran (d), pe Cézanne și pe Didier-Pouget ar putea ajunge la concluzia că, departe de a picta în maniera aceea primitivă și copilărească *pour épater le bourgeois*[2], cum se zice, el o face închipuindu-și că este exact invers și în ciuda voinței lui.

Dinspre partea mea, am crezut întotdeauna și cred că mi-am dat bine seama că visul său cel mai tainic, ultima Thule a dorințelor sale ar fi maniera de a picta a lui Bouguerau, sau, știu eu, chiar Cabanel de Gerôme. Nu-

[1] farsor

[2] pentru a-l scandaliza pe burghez (N. tr.).

mai că inteligența, după cum se știe, este o facultate secundară la un artist și, pe de altă parte, spiritul suflă încotro vrea.

Voi încheia adăugînd că pînă de curînd nimeni nu a vorbit sau scris despre el decît în glumă și în derîdere. Numai anul trecut Arsène Alexandre a avut în sfîrșit curajul de a-l prezenta cititorilor ziarului *Comoedia*; însă, critic prudent fiind, n-a făcut-o decît cu tonul acela între serios și ironic, care zice și nu zice, pentru a nu fi compromis dacă, vreodată...

Oh, critica meschină și retrogradă nu este o specialitate italiană, fiți siguri. Numai dincolo de graniță se mai găsește cîte unul care face excepție de la regulă.

P. S. După ce am scris acest articol, mi-a sosit pe neașteptate dureroasa veste a morții bietului meu coleg.

SEPTEMBRIE 1910

O CARTE DESPRE ROUSSEAU [1]

Primăvara trecută, la Paris, la *Indépendants*, în sala rezervată lui Henri Rousseau, un pictor peste măsură de tembel, pletos, cu pipa în gură și ochii goi, autor al unor flecuștețe, chipurile cubiste, reprezentînd nu se știe bine dacă vederi catastrofale ale Parisului sau proiecte de desene pentru o nouă stofă de mantale în carouri, mă felicita pentru articolul meu despre „Vameș"; însă, îmi făcea observația că, deși ceea ce scrisesem era bine, cuvintele mele de laudă nu erau totuși nici suficient de numeroase, nici răsunătoare pe cît s-ar fi cuvenit. După părerea lui, Henri Rousseau nu era un simplu om din popor, dotat cu o scînteie de geniu, cum mi se păruse

---

[1] Uhde. *Henri Rousseau*, Paris, 1911 (n. aut.).

mie, ci un artist pur și simplu de excepție, mai mare decît Cézanne, decît Renoir — dar, ce zic eu Renoir —! mai mare chiar decît Tintoretto, decît El Greco, Signorelli sau Giotto; primul pictor al lumii, un colos, o forță a naturii etc. etc.

I-am răspuns pe scurt că cea dintîi trăsătură a geniului italian, atît în artă cît și în critică, a fost și, din fericire, este încă, echilibrul, măsura, și nu aș fi îndrăznit să afirm asemenea enormității decît dacă aș fi fost — lucru greu de presupus — francez, parizian de pe *rive gauche*[1], *rapin*[2] pletos și *fauve*[3]. Și i-am închis gura.

Or, pictorașul ăsta, care peste cîțiva ani va avea sfertul său de oră de celebritate, era tocmai reprezentantul perfect al unui soi deplorabil de șarlatani inconștienți care, răsturnînd la întîmplare valorile, suflînd, cum spuneau vechii noștri povestitori, în fundul adevărului pînă îl făceau să devină minciună, umflînd orice fapt neînsemnat pentru a umbri cu el altele o mie, întunecînd total realitatea, aduc în Franța cele mai proaste servicii artei, făcîndu-se ridicoli și pe ei înșiși și pe cei care cade năpasta de a fi exaltați de ei.

Întrucît cel preamărit este de data aceasta bunul Rousseau, urmăream, nu fără o oarecare neliniște, închegarea și creșterea faimei sale prin ziare și reviste, temîndu-mă că, dintr-un moment în altul, hiperbola grotescă ce se revarsă năvalnic de pe buzele irresponsabile ale unor asemenea corifei s-ar putea amesteca cu aprecierea precaută, cu elogiul binemeritat de candida pictură a Vameșului. Cînd, mai tîrziu, am aflat că un scriitor german, prieten de-al lui Rousseau și posesor

---

[1] Malul stîng, cartier parizian al boemei artistice.
[2] Student la belle-arte.
[3] Sălbatic, adică pictor din gruparea cu același nume. (N. tr.).

al cîtorva tablouri ale sale, scria o carte despre el, mi-am zis: Asta ne mai lipsea! — Să vezi simbolism, metafizică, dacă nu chiar ocultism! Să vezi exagerări! Bietul om devine ultimul *bateau* [1] al vremii, cum zic francezii.

Aşa că vă puteţi închipui nerăbdarea cu care aşteptam cartea promisă. Ei, bine, acum că volumul (care nu e decît un fel de ştafetă al unui studiu mai complet despre viaţa şi arta pictorului nostru), a fost publicat şi l-am citit, trebuie să declar neîndoios că temerile mele erau nefondate. Cartea lui Uhde este simplă, cordială şi sobră.

Complet diferit de gigantul fatal al şarlatanilor de tipul dobitocului de Arséne Alexandre şi al altora lipsiţi de gust ca el, Henri Rousseau apare în aceste pagini exact aşa cum îl judecasem şi noi, admiratorii mai vechi; un artist nici mai mare, nici mai mic decît alţii — pur şi simplu un artist. Cu un limbaj simplu şi limpede, scriitorul creionează figura, cînd naivă, cînd şireată, a bătrînului genial, ni-l arată rînd pe rînd slujbaş incurabil şi burghez, vizionar şi ingenuu; cînd jalnic de prozaic, cînd numai poezie şi frumuseţe — iar consideraţiile despre opera sa nici c-ar putea fi mai juste şi mai cumpătate.

Ar fi păcat să nu reproduc cîteva pasaje care, mai bine decît o pot face cuvintele mele, vor da o idee mai exactă a eficientei pătrunderi a criticului: „Rousseau, scrie Uhde, vede oamenii şi lucrurile altfel decît le vedem noi. Un peisaj trezeşte în noi un cortegiu de reminiscenţe filosofice, picturale, literare, ştiinţifice: îl apreciem din diverse puncte de vedere; putem să-l explicăm ca pe un fenomen istoric sau să-l cîntăm la pian; îl înţelegem imediat în toată limpezimea sa, pentru noi este fără taină.

---

[1] Vapor (N. tr.).

În schimb Rousseau este în fața naturii ca un copil. Pentru el aceasta este în fiecare zi un eveniment cu legi neștiute... Natura a păstrat pentru el toate vălurile. Ea îi stimulează sentimentul religios și imaginația. De aici nota mistică a tablourilor sale. Rousseau a pictat un mare număr de peisaje din Paris și cartierele mărginașe ... Toate aceste tablouri sînt puțin interesante din punct de vedere documentar. Ele se plămădesc în imaginația unui om care ne ignoră pe noi și viața noastră și se înalță ciudat și fascinant deasupra realității pentru a căpăta aspectul unor aventuri personale. Rousseau nu știa nimic despre splendoarea acestui minunat Paris, atît de îndrăgit. N-a pierdut niciodată vremea prin marile sale grădini publice ... În cartierul său, lumea stă înghesuită în cămăruțe neîncăpătoare ; casele sînt ca niște cazarme, iar cînd spre seară, obosiți de truda zilei, vor să vadă cerul boltindu-se mai liber și mai vast, merg pe fortificații. El aparținea acestei societăți și i-a rămas credincios toată viața. O iubea cu acea tristețe și resemnare care corespundea melancoliei de suburbie. Cînd îi picta străzile și piețele, imaginația sa înlătura caracterul accidental pentru a face din ele mărturii umane, studii despre stările sufletești..." etc.

Îl aflăm aici în întregime pe Rousseau. Pentru a elogia această carte, e de ajuns să spun că mai sînt multe pagini asemănătoare. Voi adăuga, pentru a confirma aceste aprecieri precum și pentru altele, că autorul a înzestrat excelenta carte cu 27 de reproduceri, deosebit de reușite, iar cea mai mare parte, printre care *Îmblînzitoarea de șerpi*, *Peisaj* (pag. 5), *Vedere de pe podul Henri IV*, *Vedere din Saint Cloud*, *Portret de femeie*, din colecția lui Picasso, *Peisaj cu vaci*, *Rive de l'Oise*, *Vama*, *Portret de copil*, *Peisaj* (pag. 24) *Vedere de pe podul Malakoff* și cea

de pe *Podul Grenelle* vor dovedi, sper, și tembelilor zîmbăreți care atunci cînd am scris eu articolul au rîs pe seama mea și a lui Rousseau, cînd ar fi făcut mai bine să aștepte (cine rîde la urmă rîde mai bine) și să se gîndească mai degrabă la competența lor în materie de artă.

Bineînțeles, dacă sînt în stare să gîndească la ceva.

NOIEMBRIE, 1911

Giosuè Carducci scria, cred că în prefața la poeziile Anniei Vivanti că multă vreme susținuse următorul principiu : popilor și femeilor le este interzis să scrie versuri : dar că, deși el rămînea valabil pentru popi, se vedea silit în privința femeilor să retracteze. Eu — *si licet* etc. — fiind de acord cu el în ceea ce-i privește pe popi, duc mai departe retractarea și spun că mai ales femeilor ar trebui să li se interzică să facă versuri. Și nu numai versuri, ci artă în general. Dar trebuie să o spun de la început : cu condiția să facă artă feminină.

Cred că n-are nici un rost să combat vechile acuzații aduse femeilor de diferiți filosofi, formulate cu o deosebită îndîrjire de unul dintre ei, Weininger, că femeile nu sînt decît jumătăți de bărbați, că nu posedă un geniu al lor propriu, că strălucesc ca luna din lumină reflectată, lumina maeștrilor sau a amanților, și așa mai departe. Orice s-ar încerca să se dovedească forțînd istoria și fiziologia, este un adevăr că femeia posedă o facultate proprie de a simți și a se exprima ; și că nimic n-ar putea fi mai interesant, pentru cine nu se ia după cutare sau cutare prejudecată, oricît de înrădăcinată ar fi, mai

interesant și mai folositor decît s-o vedem în fiecare zi acționînd și să-i vedem rezultatele. Se poate ca într-adevăr rodul acestei activități să nu corespundă, așa cum ar fi de dorit, caracteristicilor operei geniale, ale capodoperei (s-a spus și s-a repetat că n-a existat nici un Platon, Dante, Beethoven sau Michelangelo femeie) : dar problema geniului ar trebui să fie lămurită net și curajos : ar trebui adică să vedem dacă în conceptul obișnuit de măreție genială nu intră și elemente străine artei pure (lucru pe care încep foarte mult să-l bănuiesc) — nouă ne e de ajuns ca o individualitate să se reveleze în originalitatea sa deplină pentru a socoti opera perfectă și a ne declara satisfăcuți.

Ba mai mult : însăși nestatornicia sufletului feminin, instinctualitatea sa elementară, anarhia spirituală, toate stigmatizate la femeie și pe care se bazează cei care neagă capacitățile ei creatoare, departe de a constitui un argument fără drept de apel al necesarei sale neputințe, mie mi se par tot atîtea condiții favorabile revărsării de accente, de acorduri, de imagini și de armonii noi, neîntîlnite și de aceea demne nu numai să atragă, ci și să încînte pe fiecare liber iubitor al frumosului. Ca să nu răstorn pur și simplu valorile și să avansez ideea că această nestatornicie, instinctualitate și anarhie sînt întîmplător calitățile geniale prin excelență și că nu există genii — folosesc termenul în sensul de simpli artiști — care nu sînt puțin femei (s-ar explica astfel, pe neașteptate, și cazul lui Weininger !)

Dar aici nu vreau — repet — să mă pierd printre atîtea chestiuni importante sau dacă vreți zadarnice. Și e de ajuns să recunoaștem de la început că, dacă pe de o parte, creația feminină nu este deloc imposibilă, este la fel de adevărat, pe de altă parte, că o artă cu

adevărat feminină, cum o descriam la început, nu există, sau aproape nu exista, ca și cum majoritatea femeilor ar fi respectat modul de gîndire al adversarilor lor.

Desigur nu vreau să desemnez cu acest nume odioasele scîrțîieli romantico-sentimentalo-umanitare ale lui George Sand, poșirca elvețiană a Doamnei de Staël, rapsodiile puritane ale doamnei Eliot, ieremiadele propagandistice ale lui Beecher-Stowe, aventurile de *Splendid Hotel* pe care le afli la Ouida; și nici învălmășelile fantastico-realiste ale Selmei Lagerlöf — ca să nu vorbim decît de operele literare ale acelor autoare ale căror nume mi-au venit primele în minte.

Ceea ce s-ar putea cita în schimb, tot din memorie și la întîmplare, ca mai deplin corespunzătoare cercetării noastre ar fi scrierile epistolare ale doamnei de Sévigné, frumosul roman și *Memoriile* doamnei de la Fayette, poemele scrise de Valmore, dragă lui Verlaine, jurnalul lui Eugénie de Guérin precum și cel al Mariei Bashkirtseff. De fapt, există în aceste opere chiar dacă oarecum confuz, ceva care ne arată lumea văzută din cealaltă parte, de pe țărmul opus, unde nu vom pune nicicînd piciorul. Din punctul de vedere al inamicei, dar atît de iubitei surori. Și acest lucru este prețios.

Totuși, abia în zilele noastre femeia a înțeles că trebuia să termine cu maimuțărelile masculine atît de fond cît și de stil și a avut curajul să se prezinte în specificitatea ființei sale, cu lumea sa proprie — cu vocea sa. Se înțelege că nu mă refer la mîzgălitoarele mai mult sau mai puțin suportabile, întotdeauna hibride, cum ar fi de exemplu Contesa de Noailles, Carmen Sylva, Elena Văcărescu, Mathilde Serao, Ada Negri și spaniola Emilia Pardo! Mă gîndesc la un mic grup de scriitoare izolate, sau disprețuite descoperite ici

și colo *au hasard de la vie* [1] și al lecturilor și nu voi cita decît un nume : Colette Willy.

Aceasta în ceea ce privește poezia. Cît despre pictură — pentru că aici voiam să ajung și poate m-am îndepărtat prea mult — faptele se prezintă în mod asemănător, numai că în acest domeniu numărul, nu spunem al geniilor, ci al talentelor cu adevărat feminine ne apare infinit mai restrîns. Adevărul e că — lăsînd de o parte mai întîi pe cele care nu sînt, în nici un caz, demne de a purta numele de artist, o Vigée-Lebrun, de exemplu, suflet siropos de *précieuse ridicule* [2] o Rosa Bonheur, acea înfiorătoare făptură masculinizată care-și deșartă prozaismul său tabagic pe ființe, pe animale, pe peisaje — te întrebi unde ar putea să se oprească privirea cu o oarecare plăcere. Desigur nu pe pînzele lipsite de gust ale Evei Gonzales, eleva lui Manet ; nici pe cele ale amintitei Marie Bashkirtseff, bună literată, dar slabă pictoriță, înfocată imitatoare a lui Bastien-Lepage ! acest nevolnic francez : nici pe acuarelele și picturile americancei Mary Cassat, insipida ucenică a lui Degas ; — și mai ales nu pe neroziile domnișoarei Carrière, demnă fiică a tatălui ei ; sau pe ale ineptei dudui Dufau.

Cu multă îngăduință s-ar putea opri ochiul pe pînzele Berthei Morisot, elevă a lui Manet. Numai că și la ea influența maestrului e oarecum prea evidentă, iar cînd se eliberează de ea, nu ne revelează un miracol de feminitate.

Astfel, în timp ce în literatură se pot descoperi cel puțin urmele unei genialități autentic feminine — așa cum am încercat să sugerez mai înainte — în opere relativ vechi, în ceea ce privește pictura totul se reduce la cîte un exemplu modern.

---

[1] întîmplător.

[2] prețioasă ridicolă ; aluzie la piesa lui Molière cu același titlu (N. tr.).

1. Ardengo Soffici
Viţa de vie
acuarelă. 1903 Col. particulară, Florenţa

2. Ardengo Soffici
Peisaj
ulei pe carton, 1907
Col. particulară
Florenţa

3. Ardengo Soffici
Culesul viei
ulei pe carton, 1907
Col. particulară
Florenţa

4. Filă dintr-un
Caiet de schiţe
al lui Ardengo Soffici
acuarelă, 1907
Col. particulară
Florenţa

5. Filă dintr-un
Caiet de schiţe
al lui Ardengo Soffici
acuarelă, 1907
Col. particulară
Florenţa

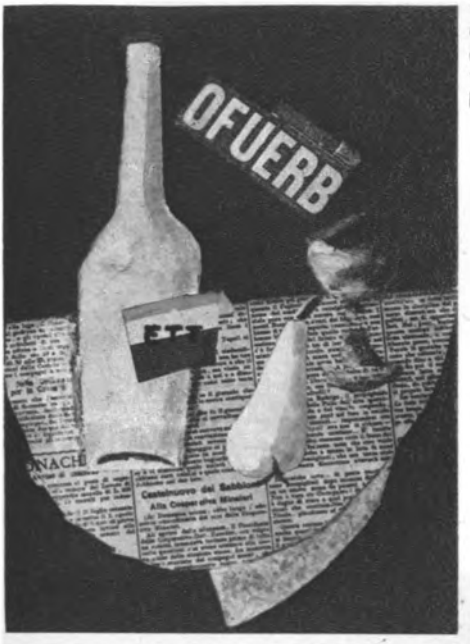
6. Ardengo Soffici
Peisaj cu chiparoşi
ulei pe carton, 1909
Col. particulară
Florenţa

7. Ardengo Soffici
Peisaj de primăvară
ulei pe pînză, 1909
Colecţie particulară
Florenţa

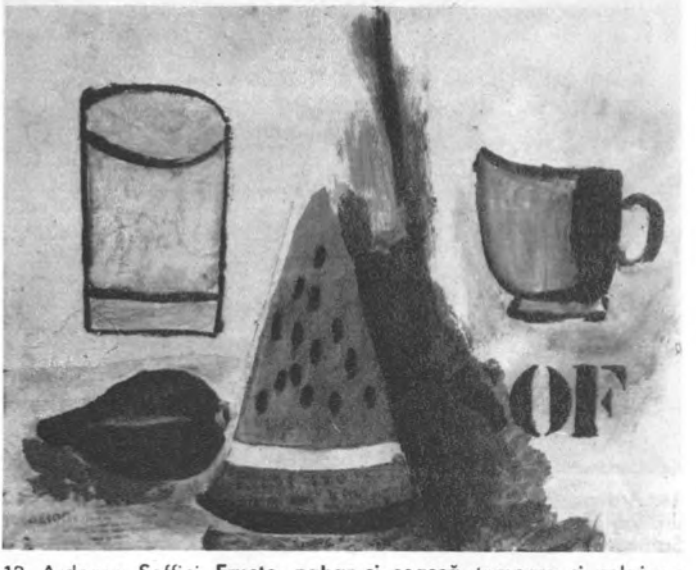
8. Ardengo Soffici
Nud
creion și acuarelă, 1909
Col. particulară
Florența

9. Ardengo Soffici
Natură moartă cu fructieră
ulei pe pînză, 1911
Col. particulară
Florența

10. Ardengo Soffici
Căsuțe
tempera pe carton
1912 – 1913
Col. particulară
Poggio a Caiano

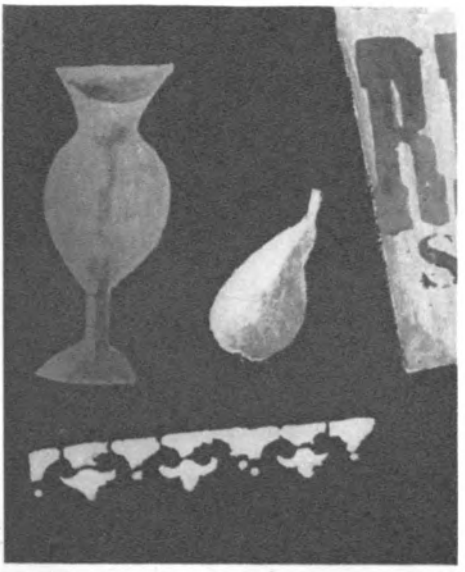


11. Ardengo Soffici **Compoziție cu sticlă** ulei și colaj pe pînză 1914, Col. particulară Bagnatica



12. Ardengo Soffici, **Fructe, pahar și ceașcă,** tempera și colaj pe carton, 1914 – 1915 Col. particulară, Milano

13. Ardengo Soffici
Vas și pară
tempera pe lemn, 1915
Col. particulară
Milano



14. Ardengo Soffici, **Natură moartă,** ulei pe pînză (copie după un tablou de Douanier Rousseau, aflat în colecția lui Ardengo Soffici), 1920, Col. particulară, Florența

15. Ardengo Soffici
Cabine pe plajă
ulei pe carton, 1927
Quadreria del Palazzo Comunale, Prato

16. Ardengo Soffici
Femeie
desen, 1898

17. Ardengo Soffici
Autoportret
desen, 1901

18. Ardengo Soffici
Femeie la bucătărie
desen, 1901

19. Ardengo Soffici
Siluetă
desen, 1901

20. Ardengo Soffici
Cai
desen, 1901

21. Ardengo Soffici
Vinzător ambulant
desen, 1902

22. Ardengo Soffici
Siluete așezate pe o bancă
desen, 1902

23. Ardengo Soffici
Portretul Yadwigăi
desen, 1903

24. Ardengo Soffici
Portret
desen, 1903

25. Ardengo Soffici
Arbore
desen, 1903

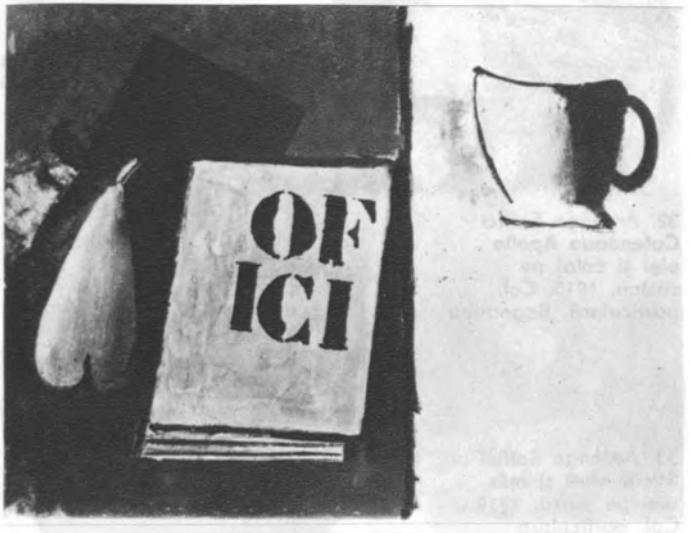
26. Ardengo Soffici
Schiță pentru „Terasa"
tempera, 1904

27. Ardengo Soffici
Schiță pentru grup de figuri
desen, 1904

28. Ardengo Soffici **Trei nuduri și pepene roșu** tempera pe intonaco desprinsă și pusă pe lemn, 1914, Col. particulară, Florența

29. Ardengo Soffici, **Pahar și ceașcă,** tempera pe carton, 1914 – 1915, Col. particulară, Florența

31. Ardengo Soffici, **Pară, carte şi ceaşcă,** tempera pe carton, 1914 – 1915, Col. particulară, Barberino



30. Ardengo Soffici **Compoziţie cu revista „Almanacco Purgativo"** ulei şi colaje pe pînză, Col. particulară Florenţa

32. Ardengo Soffici
Cafeneaua Apollo
ulei și colaj pe carton, 1915, Col. particulară, Bagnatica

34. Ardengo Soffici
Mere și pahar cu vin
ulei pe pînză, 1919
Col. particulară
Florența

33. Ardengo Soffici
Sticlă albă și măr
ulei pe pînză, 1919
Col. particulară
Florența

35. Ardengo Soffici
Casă de țară,
ulei pe pînză, 1920
Col. particulară
Florența

36. Ardengo Soffici
Pahar cu vin și pară
ulei pe carton, 1920
Col. particulară
Florența

37. Ardengo Soffici
Amintiri
tempera pe hirtie
pînzată, 1948
Col. particulară
Florența

38. Umberto Boccioni
Desfășurarea unei sticle in spațiu
bronz, 1912, Col. G. Mattioli, Milano

39. Umberto Boccioni
Formă unică a mișcării in spațiu
bronz, 1923

40. Gino Severini
Autoportret
ulei pe pînză, 1912
Col. G. Sprovieri
Roma

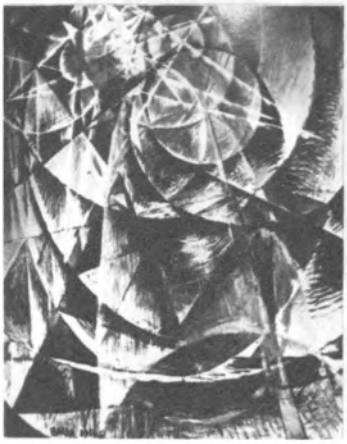
41. Gino Severini
Tango argentinian
tuş şi pastel, 1913
Col. Prospero Guarini
Milano

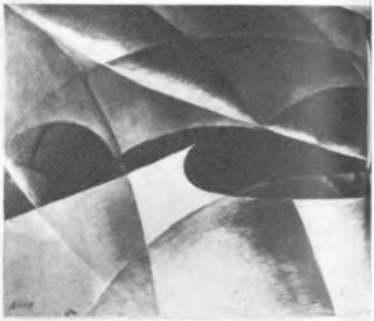
42. Gino Severini
Ritmul plastic al serbării de la 14 iulie
ulei pe pînză, 1913
Col. Gino şi Nino Franchina, Roma

43. Gino Severini
Omagiu tatălui meu
colaj, 1912, Galleria Blu, Milano

44. Giacomo Balla
Fetiță cu cerc
ulei pe pînză, 1915
Galleria del Naviglio
Milano

45. Giacomo Balla
Trecerea planetei Mercur prin fața soarelui, văzută prin lunetă
tempera pe carton
1914





46. Giacomo Balla
Velocitate abstractă
A trecut Automobilul
ulei pe pînză, 1913

47. Daniele Ranzoni
Portretul domnei Luvoni
ulei pe pînză, Col. particulară, Padova

48. Daniele Ranzoni
Copiii familiei Trubeţkoi
ulei pe pînză
Galleria d'Arte Moderna, Milano

49. Giovanni Boldini,
Portretul marchizei Casati,
ulei pe pînză, 1911
Galeria Nazionale d'Arte Moderna,
Roma

50. Giovanni Fattori
Autoportret
ulei pe pînză, Col.
Camerini, Pieve
Santo Stefano

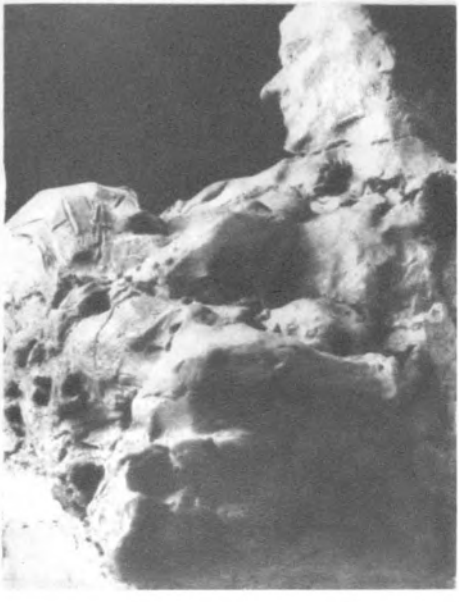
51. Giovanni Fattori
Portretul lui Diego Martelli
ulei pe pînză, Col. G. Jucker, Milano

52. Giovanni Fattori
Drum la țară
Museo Civico Giovanni Fattori Livorno

53. Giovanni Fattori, **Copaci bătuți de vînt** (Libecciata), ulei pe pînză, Galleria d'Arte Moderna, Roma

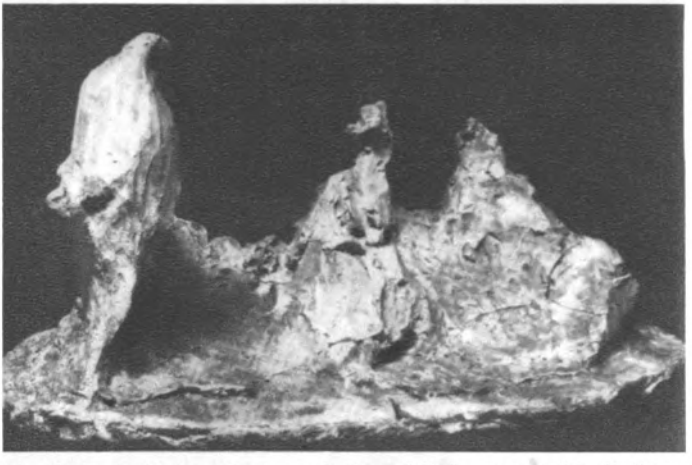
54. Medardo Rosso **Trupul celuilalt** gips, 1883, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

55. Medardo Rosso, **Virsta de aur,** gips 1886, Musée du Petit Palais, Paris



56. Medardo Rosso
Maternitate
gips, 1889, Galleria d'Arte Moderna Torino

57. Medardo Rosso **Copil evreu** gips, 1893, Musée d'Art, Troyes



58. Medardo Rosso, **Conversație in grădină,** gips, 1893, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Cel mai bun exemplu în acest sens (voi vorbi cu alt prilej de Marie Laurencin) ne este oferit de rusoaica Anna Mihailovna Gerebzova.

Voi încerca să pun în evidenţă valoarea şi caracterul artei sale. Sarcină nu tocmai uşoară, întrucît va trebui să renunţ, înainte de toate, la criteriile cu care ne-am obişnuit să evaluăm pictura — mai precis pictura occidentului nostru — pentru a adopta altele complet diferite, dacă nu pur şi simplu neobişnuite.

Într-adevăr, primul lucru care ne frapează cînd observăm opera acestei artiste este lipsa vreunei legături cu orice tradiţie de-a noastră, aerul exotic şi barbar care o face singulară între toate celelalte creaţii familiare nouă. Acesta este primul efect al unui fel propriu de a se prezenta pe sine ca un tip original de femeie, o femeie de un alt neam. Desenul, culoarea, compoziţia, tonul general al tabloului, tehnica, iată tot atîtea elemente înţelese şi transpuse în opere după o inspiraţie absolut *sui generis*. Nu mai este vorba, se înţelege de o interpretare idealistă sau realistă a naturii aşa cum au înţeles-o aproape toţi pictorii europeni de la 1300 şi pînă în preajma impresionismului, nici de o reprezentare a unei stări poetice datorată studierii, cum s-a făcut mai tîrziu şi cum se face şi astăzi, variatei bogăţii a luminii sau a stabilităţii austere a volumelor. Este vorba mai degrabă de o scriitură fantastică, mistică, de nişte hieroglife dureroase şi burleşti, în acelaşi timp, care ne poartă spre izvoarele tainice şi îndepărtate ale spiritului care le-a zămislit. Pentru a ne simţi capabili să înţelegem această pictură şi a face o apreciere cuvenită e de ajuns să împingem ceva mai departe cercetarea noastră; să ajungem la lirismul profund, ba chiar la tragismul unor asemenea bizarerii, între patologic şi reli-

gios, pentru a găsi în sufletul nostru amintirea unor senzații asemănătoare. Rememorînd fantasmagoria formelor monstruoase sau hilare, urzeala liniilor paradoxale și a culorilor agitate, impresionanta țesătură a acestor opere, toată numai trăsături dure, despotice, pete vii, funebre sau sclipitoare, un ecou sugestiv se înalță încet-încet. Învolburări neliniștite din fundul criptelor, din vechile capele bizantine, de sub cupolele unde, în întuneric, sclipesc aurul și culorile puternice și unde se orchestrează viguroasele deformări ale mozaicurilor eterne.

Pictura Gerebzovei impune astfel de rememorări și acest ecou al misterioasei frumuseți orientale este deja pentru noi un prețios punct de referință. Urmărind ramificările artei bizantine ne va fi mai ușor să găsim în vechea iconografie rusă rădăcina ascunsă a acestei picturi. Și spun ascunsă pentru că dacă experiența ne arată că nu există în istorie fenomen artistic izolat, fără rădăcini, iar nevoia noastră de a lega orice manifestare a frumosului de o tradiție ne duce în mod firesc la cea mai îndepărtată ascendență a acesteia, nu înseamnă că arta pictoriței noastre ne-ar da, prin forma și prin spiritul ei, vreun indiciu de derivație arhaică. Dimpotrivă, originalitatea și noutatea expresiei unei sensibilități foarte moderne sînt caracteristicile cele mai evidente ale operei Annei Gerebzova : numai sinceritatea ei absolută, care o face să exteriorizeze și ascunzișurile cele mai tainice ale sufletului său, face ca privirea atentă a cercetătorului să întrevadă originea acestei arte și consubstanțialitatea ei intimă. Desigur, conturul negru voluntar, care include planurile cromatice violente și profunde, ritmul pasionat al liniilor și al tonurilor, desenul aspru și scheletul său pot face să pară raporturile mai evidente ; dar ce diferență între intenție și rezultat! Se simte

la contactul cu această artă că mii de furtuni au zgîlțîit și devastat sufletul omenesc, că numeroase revoluții spirituale au trebuit să se interpună între viziunea pură a artiștilor străvechi și teribila ironie de astăzi.

Pentru că tocmai ironia, această ultimă formă a tragismului, predomină în arta Annei Gerebzova și o face esențialmente feminină, imprimîndu-i astfel valoarea principială ; și tot ea o explică.

De fapt, odată ce-i lipsește divinul realism latin, care prin însăși intensitatea sa de pătrundere și concretizare ajunge să întrupeze cea mai virilă și mai absolută realitate a lumii vizuale ; odată ce nu este vorba de schematizări ornamentale — ce ar putea să însemne acele macabre reprezentări de monștri și de figuri grotești dacă n-ar rezulta pentru privire, tocmai din absurditatea lor, o armonie care, deși bizară, sau chiar descumpănitoare nu este mai puțin frumoasă ? Găsim aici o realitate văzută ca într-un delir nihilist, prinsă și redată în dezagregarea sa, iar opera ar putea părea ușor umoristică dacă voința artistică a autoarei, deși ironizîndu-se pe sine (dar ce ironie !) nu i-ar imprima timbrul și demnitatea stilului său. Stil de arabesc, combinație rafinată de tonuri și de linii expresive. Capriciu descătușat al unui suflet purificat prin suferință și sigur dezamăgit, care negăsind un sprijin sigur pe lume se consolează fixîndu-se pe pînză ca un fluture trist și în același timp jucăuș și magnific. Cine a vizitat în ultimii ani expoziția Independenților de la Paris, să-și amintească de *Femeia de cauciuc* (mișcare circulară) de *O italiancă*, de *Albine*, de *Femeia în costum de baie*, superbe iluminări picturale, capabile să evoce amintirea lui Rimbaud sau a lui Laforgue. Sînt tot atîtea dovezi limpezi pentru ceea ce spuneam mai înainte, anume că arta Annei Gerebzova,

deşi întotdeauna imună la orice fel de interferenţă literară, ajunge la accentul său pătrunzător prin cutezanţa culorii şi a desenului, prin mijloacele pure ale picturii şi nu este unilaterală, monocordă. Alături de viziunea de coşmar, de angrenajul de marionete, al realităţii, de pura orgie cromatică şi lineară, vei găsi nota de melancolie incurabilă a unui spirit boreal; alături de clovneria de circ, cel mai genuin lirism pictural.

Harta Italiei — unul din cele mai bune tablouri ale sale — este un exemplu al acestei ultime manifestări a talentului pictoriţei noastre. Va trebui să spunem cîteva cuvinte lămuritoare. Este o însemnată transcriere lirică a Italiei noastre, aşa cum a rămas ea în sufletul artistei care a vizitat-o. Oraşele, satele, marea, navele au, în perfecta euritmie a întregului tablou, culori vesele sau triste, dulci sau violente, după amintirile şi ideile generale sau personale care le-au plăsmuit. Astfel, Trieste, este o cazarmă austriacă — din Bologna (mohorîtă şi crenelată cum a văzut-o poetul în imaginaţia sa) nu rămîne decît visul turnurilor şi porticurilor de cărămidă cenuşie; Florenţa, Pisa: două îngrămădiri de monumente roşcat-aurii. Pe Monti Albani nu sînt decît flori: anemone şi stînjenei. Crunta Sicilie e un triunghi cu un rug fumegînd în mijloc; — cît despre Campania, Calabria şi Puglia, probabil nevizitate, poezia le vrea fertile: numai frunze şi flori de portocali.

De altfel, străvechii geografi reprezentau fantastic lumea necunoscută printr-un deşert galben şi un leu. *Hic sunt leones.* Tot la fel este înţeleasă arta în miraculoasele cupole bizantine de la intrarea în biserica San Marco din Veneţia.

— S-ar putea da şi alte exemple ale multiplei fecundităţi a spiritului său.

Naturi moarte, proaspete şi vesele în vioi-
 ciunea simplă a culorilor lor; flori şi peisaje

numai ingenuitate și spontaneitate. Lucrări mai puțin cunoscute dar excepționale care ar putea, chiar și numai ele, să certifice valoarea acestei artiste, singura care, în această harababură a atîtor nulități rusești, pornite dincolo de hotarul noutăților, înainte măcar de a fi asimilate primele cuceriri fundamentale ale picturii moderne, a știut să facă să retrăiască geniul neamului său.

Lucrări care să certifice valoarea unei personalități atît de singulare încît ar putea fi comparată, din mai multe motive, cu aceea, și mai singulară, a lui Henri Rousseau.

Anna Gerebzova a pictat cu aceeași forță și candoare și scene mai îndrăznețe de dragoste, mai nefirești și mai crude, dar într-atît de nobilă este arta sa încît nu sugerează nimic impur. Ea însăși le arată cu inocență, neputînd să le expună, însă dacă îi privești chipul — ochii săi albaștri sînt tot atît de limpezi ca ai unui copil.

IANUARIE 1913

IMPRESIONISMUL LA FLORENȚA

I

La Florența, în strada Ricasoli nr. 28, în încăperile de la „Lyceum", de două săptămîni i se dă Italiei o lecție. Lecție practică, lecție morală, dar mai ales lecție artistică. Cu puțini bani, fără nici o încurajare din partea cuiva, avînd mari dificultăți, însă cu o pasiune și mai mare, un grup de oameni plini de bunăvoință au reușit să adune cîteva opere care, deși puține, sînt suficiente ca să alcătuiască o oglindă pentru negrăita nerozie a pictorilor și sculptorilor noștri, a criticilor noștri și a statului. Primii pot să-și dea seama, prin contrast, de nevolnicia, falsitatea

și ridicolul lor, ceilalți — criticii — de ignoranța și lenea lor, iar ultimul de erorile și de risipa la care poate ajunge acordînd încredere și plecînd urechea la înșelătoriile primilor și la palavrele celorlalți ; toți aceștia, și odată cu ei publicul, își vor da seama cît de rușinos este pentru o națiune care nu a înțeles, după mai bine de 50 de ani de cînd alte națiuni înțeleseseră deja, ce înseamnă artă modernă.

Pentru că Italia, orice ar spune papagalii din pagina a treia a marilor ziare, samsarii mascați ai revistelor ilustrate și prăfuiții profesori plătiți să facă pe cioclii în muzee, nu cunoaște, nu înțelege și de aceea nu iubește modernitatea. Îndopat cum este de prejudecăți idealiste și clasice, omul cultivat italian gîndește astăzi, ca acum o jumătate de veac, că un tablou, o sculptură, un desen nu pot fi numite opere de artă dacă nu însumează anumite însușiri de măreție, de stil, sau mai știu eu ce altceva, pe care el le crede indispensabile și care, la urma urmelor, nu au fost niciodată, nici în trecut, decît semnele unei concepții despre lume, în parte a anticilor, mai degrabă științifică și logică decît intuitivă, pur artistică sau poetică.

Dar oare s-au schimbat formele și spectacolele vieții ? Spiritul se înfioară la alte emoții ? Percepem noi aspecte ale vechilor adevăruri ? Sufletul se face mai cuprinzător, mai vibrant, mai receptiv, mai pasionat ? Nu contează : italianul rămîne lipit ca o stridie de foștii coloși, se închide în găoacea lui și nu vrea să ia seama la nici un raționament. Donatello, Michelangelo, Rafael, Tițian etc. Iar în opera acestor giganți nu adoră ceea ce este viu, omenesc, etern, adevărat și autentic, ci formele schematice, impersonale, generalitățile decorative ; locul comun : cu alte cuvinte defectul.

Sinceritatea și spontaneitatea care țîșnesc dintr-o combinație neașteptată de culori, de linii și de volume, emoția unui moment fericit, perpetuat într-o operă de artă, un strigăt de libertate spirituală exprimat de un pictor sau de un sculptor cu mijloacele meseriei sale, nu au pentru el nici un preț. Vă va spune că realitatea de zi cu zi este lipsită de interes, că artistul trebuie să înnobileze și să dea măreție aspectului cotidian al vieții; să transporte observatorul pe tărîmurile fanteziei; să-l conducă spre o viziune mai vastă și mai eroică a lumii. Nici prin gînd nu-i va trece că cel mai simplu act vital este sacru, odată ce este o mărturie a vieții; că natura nu există independent de intelectul care o concepe, că realitatea nu vrea să fie nici preamărită, nici înnobilată, ci înțeleasă și iubită cu generozitate, că fantezia nu este decît realitate mai adînc pătrunsă; în sfîrșit, că măreția și eroismul nu pot, în nici un caz, să se nască dintr-un efort intelectual și din voință, ci din avîntul pasional, liric al artistului, care, lăsînd deoparte orice considerație teoretică și practică, se apropie de adevăr cu sufletul curat și îi pătrunde înțelesul tainic numai prin puterea dragostei. Așa încît nimic nu este mai oportun decît exemplul adus la noi, chiar în inima Italiei, de o artă care este pe de-a-ntregul îmbibată cu această concepție, care nu ține seama de trecut decît pentru a releva, odată mai mult, latura sa nepieritoare, care negînd legile și descătușîndu-se găsește, în mod firesc, o altă lege; care, doldora de realitate, glorifică spiritul și îl înflăcărează, deschide o nouă cale spre frumusețe îmbogățind-o cu noi daruri. Sobra expoziție impresionistă de la Florența a fost deschisă pentru a satisface această necesitate.

Impresionismul. Mai întîi trebuie să ne înțelegem bine asupra acestui cuvînt. Mulți din cei care nu știu să prindă semnificația lu-

crurilor şi se ocupă să născocească porecle pe care să le dea sperietorilor zămislite de fantezia lor nebună, au fabricat în secret un monstru plin de defecte şi orori şi, după ce l-au botezat impresionism, s-au aruncat asupra lui înarmaţi pînă în dinţi cu ignoranţă şi cu locuri comune, cu mereu prezenta ferocitate misterioasă a imbecililor, duşmanii dintotdeauna ai geniului liber şi înnoitor.

Pentru unii impresionismul înseamnă lipsa sufletului necesar desăvîrşirii unei opere, pasiunea pentru lucruri mărunte şi fragmentare, neputinţa de a sintetiza, de a armoniza într-o unitate omogenă emoţiile încercate în faţa adevărului; înseamnă lipsa sistematică de respect pentru ceea ce este vechi, negarea valorilor, într-un cuvînt duşmănirea declarată a frumosului şi măreţiei.

Or, acestea sînt nişte mari absurdităţi, de care-şi poate da seama oricine e mai luminat la minte. Cuvîntul impresionism, chiar luat în accepţia sa cea mai teoretică, înseamnă cu totul altceva. Înseamnă, de pildă, căutarea exprimării prin mijloacele cele mai spontane şi mai rapide; înseamnă observarea mai insistentă a armoniilor, a variaţiilor şi a deformărilor pe care le operează în natură, acest prim element al concepţiei picturale, înseamnă, şi acesta este poate lucrul cel mai important, respingerea hotărîtă a oricărui principiu scolastic care încearcă să facă din artă un exerciţiu conceptual sau decorativ, în loc de o incitare la o trăire mai intensă şi la o înţelegere pasionată a vieţii în toate manifestările sale. Aceasta în ce priveşte noţiunea. Cît despre operele la care se aplică denumirea şi, mai ales, cele adunate pentru prima dată la Florenţa trebuie să mai dăm încă unele lămuriri. Dintre ele, abia patru sau şase dacă merită acest nume care, pentru comoditatea discursului, este extins la toate:
 celelalte sînt mai degrabă, aşa cum vom ve-

dea, rodul unei reacții hotărîte, deși poate inconștiente, la teoria impresionistă.

Operele în care se întrupează cel mai bine această teorie sînt cele două peisaje ale lui Claude Monet: *Cap Martin* și *Terasa din Vétheuil*. Atît în unul cît și în celălalt apare evidentă sacrificarea oricărui element care ar tulbura emoția momentană a artistului. În *Terasa* — unde o tînără femeie coase, așezată între flori, lîngă o masă, la umbra binecuvîntată a unui copac care-și întinde ramurile spre cerul alburiu — totul este devorat de căldura după-amiezii de vară. Trunchiul copacului, florile de pe stratul de alături, suprafața multicoloră a mesei și chiar corpul femeii își pierd volumele, se topesc în vibrații cromatice și luminoase și nu se recompun, în mintea pictorului, în acea realitate vitală închegată, ca să zicem așa, decît în felul în care metalul topit se strînge în jurul unui centru magnetic care l-ar atrage fulgerător și l-ar întări, modelîndu-l. Nici contururi precise, nici forme imobilizate. Aici, ca și în marea din tabloul *Cap Martin*, natura se oferă palpitînd ochiului și minții care o primesc nu ca pe ceva definit și ferm, ci ca pe o energie difuză pe care mintea artistului o receptează și știe să o redea, după ce tocmai îi elaborase și îi modificase ritmul, potrivit felului său specific de a simți și de a se exprima.

Cineva care ar vrea să facă în mod serios critica impresionismului s-ar putea întreba dacă asemenea supunere a voinței artistice, dacă această retragere respectuoasă a artistului pentru a lăsa, cum s-ar zice, natura să se reveleze singură, conferă operei de artă putere expresivă; eu, care nu vreau acum să mă ocup de principii ci de rezultate voi spune numai că însuși Claude Monet a răspuns de ajuns de limpede unor asemenea întrebări atunci cînd, aplicînd tot mai riguros

teoria impresionistă în opere ulterioare, ca, de exemplu, în faimoasele *Lacuri cu nuferi*, a plonjat în problema aplicării coloristice pînă cînd s-a cufundat într-un fel de nirvană luminoasă, în care totul se topește într-o sclipire orbitoare și infinită, ca o boltă cerească goală.

Același lucru s-ar fi putut spune și despre Camille Pissarro (despre Sisley, care nu are nici un tablou aici nu voi spune nimic) dacă o anumită lipsă de caracter nu l-ar fi împins la prudență și conciliere. Împărțind cu prietenii săi principiile impresionismului, acest pictor, adesea excepțional, n-a știut niciodată să le urmeze cu entuziasm și astfel se explică faptul că și în cele trei opere expuse aici se poate întîlni o nehotărîre și o contradicție, sau, mai bine zis, o dublă direcție ce caracterizează întreaga sa operă. Și de fapt, atît în *Peisaj* cît și în *Femeia în grădină*, purtînd în catalog numerele 42 și 43, descompunerea tonurilor pe pămîntul înflorit și în depărtările verzi pare desmințită de personajele și de cerul îngroșat în culori dense ; așa încît strălucirea acelei părți a tabloului contrastează neplăcut cu opacitatea celeilalte, generînd în mintea privitorului sentimentul de insatisfacție pe care îl dă spectacolul unei voințe oscilante între două adevăruri, fără a putea să le atragă la sine și să le sudeze într-o concepție omogenă și vie.

Cel care știe însă să atingă acest miracol este Auguste Renoir. Sensibil precum Monet și Sisley și mai mult decît Pissarro la armonia unduitoare a acordului dintre culori și lumini, acest poet al candorii copilărești și al suavității amiezelor revărsate pe ființe și peisaje, nu se lasă atras de delirul senzual al unei magii optice ci, forțîndu-se, se încleștează din nou pe consistența corpurilor, făcînd din ea materia artei sale. Planuri și culori, lumini și volume se dispun cu o simpli-

tate firească în pictura sa, se armonizează și se întrepătrund ca în realitatea vie. La nici un alt artist ca la el miracolul creației nu apare atît de puțin trudit. E ca și cum lucrurile i-ar intra prin ochi și i-ar ieși prin mîini îmbibate de poezia sufletului său. Și tocmai poezia este cea care, colorînd realitatea potrivit spiritului său, diferențiază opera lui de aceea a impresioniștilor teoreticieni care, ca Monet și Sisley, iau și dau din natură atît cît percepe ochiul lor, fără să o transforme puternic. *Pe terasă, Lectura, Surioarele* sînt tablourile de căpătîi în care palpită și strălucește fără efort viața pămîntului și a ființelor. Jaluzeaua verde și peretele alb, casele roșietice ale ținutului meridional, cerul azuriu și dens, vegetația bogată, umbrarul sub care șade mama și se joacă copilul în reflexul roșcat al viței ruginite trăiesc împăcate ca amintirile într-un suflet nostalgic. Găsim ceva din poezia lui Verlaine în această pînză ca și în altele, unde două fetițe răsfoiesc o carte frumoasă, sau în care sora mai mare prinde albăstrele la pălăria de pai a celei mici care surîde. Ca și Verlaine, Renoir iubește lucrurile simple și casnice — puțin cam *troublantes* totuși — ca și el le fixează cu ingenuitate în opera de artă. Găsim ici-colo defecte — ochii cititoarelor de exemplu, sînt ca două găuri negre — însă ce importanță are? Este un moment din viață înțeles și redat în curgerea sa și aceasta e de ajuns pentru a legitima opera unui om.

Schițînd astfel în treacăt caracterele predominante ale picturii lui Renoir, am văzut că el s-a îndepărtat de principiile impresionismului pur, mai ales în ce privește concepția despre realitate, atunci cînd conferă obiectelor pictate o structură mai fermă — principii care, aplicate cu rigoare, duc însă la împrăștierea și la evanescența formelor sensibile. Însă nu le-a repudiat — și de aceea numele

de impresionism poate să-i fie aplicat fără să trădăm prea mult adevărul. Lucru care nu mai poate fi făcut — și dacă se vede limpede nici nu se mai face — cu Paul Cézanne.

Din opera lui Paul Cézanne sînt expuse aici numai patru tablouri originale, dar din acestea, ca și din reproduceri și fotografii, apare clar că pictorul provensal a respins întotdeauna teoriile care înflăcărau pe confrații săi. Realist în străfundul lui, ambiția i-a fost întotdeauna aceea de a transpune în forme palpabile și concrete viziunea sa dramatică despre lucruri : nu fără a lua în considerație totuși că, deși soliditatea robustă a lucrurilor este cea mai nimerită pentru a exprima forța percepției, lucrurile nu ne apar altfel decît prin contrastul tonurilor și nu sînt în fond altceva decît o combinație de mișcări. De aici efortul uriaș de a sintetiza într-un tot organic semnificația volumului și a luminozității al cărui rezultat a fost realizarea unei opere ce contopește tot ce e mai bun din noile cercetări cu învățăminte valoroase din trecut, inițiind astfel o renaștere a picturii și punînd generațiile viitorului pe drumul unui nou clasicism, care nu va mai fi acela al criticilor fără șira spinării și conservatori, nici al telalilor îmbogățiți pe spinarea lui Rafael ; ci un clasicism al adevărului etern al lui Masaccio, Tintoretto, Rembrandt și al lui Goya.

Pentru a ne convinge de acest lucru este suficient să privim *Portret de bărbat* expus aici, litografia *Scăldătorii, Peisajul* împrumutat de Vollard și un alt peisaj mai mic trecut în catalog la numărul patru, precum și multe alte opere care nu se pot vedea decît din fotografii. În primul, artistul exprimă printr-un stil vehement forța vitală a chipului unei persoane, îngrijorată și tristă ; în al doilea, concordanța dintre nudurile oamenilor și natura la fel de nudă și de vie, cu munții

 săi, cu cerul său, cu pajiștile sale mus-

tind de apă și cu copacii săi. În peisaje găsești tihna pămîntului, respirația largă, liberă a holdelor, păşunile galbene, plantele, casele de țară pierdute printre copaci, sub cerul limpede care se deschide ușor, proaspăt și nesfîrșit printre colinele albăstrii pierdute în zare și totuși impunătoare, sau aspirația sterilă a mahalalelor spre vegetația sănătoasă a cîmpiei, mohoreala caselor din orașe copleșind grădinile în care legumele cresc printre cioburi și moloz, ca lichenii pe acoperișurile cavourilor în ruină. Simți pretutindeni pulsînd adevărul surprins rapid și fixat cu tenacitate în expresia sa definitivă, fără să simți uneltele meseriei, dimpotrivă făcîndu-te să uiți totul, așa cum se întîmplă întotdeauna în fața creațiilor de geniu.

Un alt artist care obține aceleași efecte cu mijloace puțin diferite, deși sînt proprii altei arte, este Medardo Rosso, din opera căruia au fost expuse, nu fără temei, în sala destinată pictorilor, două lucrări de sculptură. De fapt atît cu capul de *Copil evreu* cît și cu *Madame Noblet*, dar mai ales cu aceasta din urmă, Rosso ajunge să transmită emoția puternică a sufletului său în contact cu realitatea, în același fel în care Cézanne a reușit s-o facă în portretul său de bărbat. Și el, ca și pictorul francez, respingînd orice element de prisos care nu ar fi putut decît să dăuneze realității — observînd exemplarul viu în raporturile sale de lumini și de umbre cu lucrurile înconjurătoare, din care rezultă un efect unic, trecător, care nu se va mai repeta niciodată — a adunat în aceste opere energia creatoare a unui anumit moment și a plăsmuit impresia care transcende materia și durează în lumea artei nu mai puțin ușoară și aeriană ca o impresie de Monet. Pictură, sculptură ? Nu este vorba decît de a trăi și de a face să trăiască. Dar despre capacitatea lui Medardo Rosso de a insufla viață materiei

nu o să vorbesc aici : o voi face mai pe larg într-un articol viitor.

Acum urmează să vorbesc despre Degas, care fiind cel mai bine reprezentat în această expoziție, i se cuvin mai mult decît oricui elogiile și panegiricile. Pentru că orice elucidare va deveni superfluă dacă cineva nu înțelege plenitudinea și imensitatea lumii sale interioare, forța desenului și a culorii sale, adîncirea sa aproape sălbatică în unele aspecte ale celei mai brutale modernități. Există în aceste balerine, în aceste femei care se îmbăiază, care se șterg, care se piaptănă, care dansează o anumită pecete a mizeriei, a viciului, a imbecilității și a josniciei pe care Baudelaire însuși sau Balzac nu ar fi întîrziat să le recunoască drept surorile artistice ale creațiilor lor. Degas, care împreună cu Cézanne și Renoir este unul din restauratorii picturii franceze moderne, vlăguită de cîțiva ani în mîinile epigonilor plăpînzi și farsori, se îndepărtează, ca și ceilalți doi, ba mai mult, împreună cu Cézanne, se detașează cu hotărîre de impresionismul pe care l-am întrevăzut în teoria și rezultatele sale cînd am vorbit despre Monet.

Personajele și lucrurile care la acesta din urmă se prezentau evaporîndu-se într-o văpaie luminoasă, țîșnesc și se conturează hotărît în fața lui Degas, cu întreaga lor ființă și cu dramatismul lor. Nu pentru că el n-ar percepe mișcarea și refracția luminii, ci pentru că el le exprimă mai degrabă prin frîngerea și încleștarea trăsăturilor decît prin descompunerea culorilor și ștergerea contururilor. Prin această putere a sa de a exprima mișcarea și lumina fără să descompună volumele și să exagereze tonurile, putere pe care am întîlnit-o și la Cézanne, Degas poate fi considerat în viitor drept unul din cei mai mari pictori francezi ai vremurilor noastre.

În schimb, cei care nu au așteptat mare lucru de la viitor sînt alți doi pictori de la care avem cîte o singură operă originală flancată de fotografii capabile să dea o imagine mai completă a producției lor: Vincent Van Gogh și Paul Gauguin.

Amîndoi admiratori și, într-o anumită măsură, discipoli ai lui Cézanne în loc să înainteze pe noua cale deschisă de acesta au exagerat defectele operei sale — cum se întîmplă întotdeauna în astfel de cazuri — trădîndu-i idealul care îi era atît de scump. Nu pentru că vreunuia din ei i-ar lipsi talentul și poate chiar o scînteie de geniu (chiar și cea mai neizbutită dintre schițele lor valorează mai mult decît cele mai bune opere ale pictorilor noștri Morelli, Palizzi, Tito, Laurenți și în general mai mult decît întreaga pictură italiană din zilele noastre); însă primul și-a pierdut mințile tocmai cînd maturitatea anilor l-ar fi dus poate la o înțelegere mai simplă a naturii; celălalt pervertindu-și sufletul în cercuri literare îndoielnice s-a pierdut în încercări picturale anacronice, interesante la prima vedere, dezagreabile după o mai lungă frecventare ba chiar odioase. Mă refer la compozițiile care au ca subiecte scene din viața în Tahiti, țară în care el s-a dus în căutarea primitivismului natural pe care nu-l putea întîlni în Franța.

În toate aceste picturi, din care este alungat orice firesc pentru a rătăci într-un stil care nu răspunde în nici un chip felului nostru de a simți, nimic nu reușește să rețină mai îndelung atenția privitorului, în afară poate de culoare, bogată și uneori de-a dreptul uluitoare, însă de o bogăție și de o măreție de covor oriental. Un suflu de moarte se abate peste tot, încît deplîngi harul inegalabil al artistului care, în anumite tablouri pictate în Bretania, știuse totuși să vadă viața și s-o reprezinte cu vigoare.

Aceasta nu înseamnă — să ne înţelegem bine — că în peisajul tahitian expus aici nu ar exista elemente preţioase şi deosebite. Aşa cum nu lipsesc nici din tabloul *Capul de ţăran* al lui Vincent Van Gogh. Însă cînd înţelegi şi iubeşti arta genuină, sănătoasă şi sinceră a unui Renoir, a unui Degas sau Cézanne nu se poate să nu fii nemulţumit în faţa unor opere ca aceasta, care dă la iveală atît meritele cît şi lipsurile altor opere ale pictorului olandez, dezvăluind nu un temperament de artist sincer, ci o voinţă contorsionată în lupta cu materia rebelă şi de neînvins.

Iar acum că am trecut în revistă, unul după altul, pe puţinii dar principalii reprezentanţi ai şcolii franceze de pictură modernă — Italia oamenilor inteligenţi avînd de învăţat de la fiecare din ei nenumărate lucruri — ar trebui să examinez micul *Peisaj* de Henri Matisse, litografiile şi lucrările în acvaforte ale lui Toulouse-Lautrec şi ale lui Forain. Dar întrucît ar fi ridicol să pretindă cineva care n-a văzut din Matisse decît această pictură că poate fi convins numai prin cuvinte de valoarea lui inegalabilă ; întrucît cele două pînze *Plimbare în trăsură* şi *Scenă de bal* nu pot da în nici un fel o idee despre arta lui Toulouse-Lautrec, care a fost un foarte mare interpret şi dezvăluitor al putreziciunii pariziene ; iar întrucît *Prînzul*, *Oameni sărmani* şi *Fiul risipitor* ale lui Forain pot foarte bine să vorbească de la sine fără nici un alt comentariu, mă scutesc pe mine de orice trudă.

S-ar cuveni, aşadar, ca tineretul dornic să scoată Italia din starea de decădere artistică în care se află de prea multă vreme să meargă să studieze.

Pentru că lecţia pe care le-o pot da artiştii reuniţi în aceste săli nu va fi zadarnică.

II

Medardo Rosso spune și repetă celor care vor să-l audă că, încă din tinerețe și-a jurat să nu pună piciorul în Florența decît cînd o să fie sigur că a creat o operă capabilă să contrazică și să descumpănească spiritul Renașterii noastre pe care-l urăște. Și pentru că are o voință de fier a ajuns chiar să nu-și scoată capul pe fereastra trenului cînd a trecut prin orașul nostru trebuind să călătorească de la Florența la Milano pentru a dărui patriei ca soldat 36 de luni din viața sa — trei ani de abrutizare, care i-au rămas în stomac ca niște ciorbe lungi de cazarmă. De aceea astăzi cînd el sosește printre noi aducînd cele mai bune creații artistice ale sale, stăpînind cîmpul de luptă cu viziera ridicată între Loggia del Grano și Galleria dell'Accademia, între Palatul Riccardi și Annunziata, nu mai trebuie să-l considerăm ca pe un musafir care merită considerație ci mai degrabă ca pe un adversar al unui întreg mod de a simți și de a se exprima, care sfidează comparația cu trecutul, poate, ba chiar sigur, prea glorios.

Și cum înainte de orice luptă cinstită se cuvine a fi expuse mobilurile și meritele celui care duelează, eu, care de mai multe luni sînt un fel de naș și de herald, voi mai face o dată pe vestitorul și voi expune meritele și mobilurile sale.

Adevărații italieni care țin la onoarea artei lor ar trebui să fie atenți — Medardo Rosso ar putea ieși învingător. Medardo Rosso urăște așadar Renașterea și în general toată acea artă — din orice epocă și din orice țară ar fi ea — care s-ar putea asemăna mai mult sau mai puțin cu aceea a Renașterii. Și rațiunile lui sînt, pe scurt, următoarele :

el găsește că foarte mulți artiști cum ar fi Donatello, Michelangelo, Rafael, Ghiberti,

Ghirlandaio, Veronese etc. considerați de toată lumea ca niște campioni infailibili ai frumuseții în loc să exprime emoția lirică resimțită într-un moment fericit printr-o armonie imprevizibilă și efemeră a împrejurărilor, au adus prea adesea în creația artistică trăsături străine artei.

Găsește că acești artiști, departe de a pătrunde esența adevărată a lumii și a vieții, și-au realizat majoritatea operelor sprijinindu-se în primul rînd pe experiențele tradiționale și, din această cauză, generale și impersonale ; apoi pornind mai degrabă de la considerații materialiste, științifice, literare și intelectuale sau abstracte care îi sileau să restrîngă viziunile lor în forme pozitive, palpabile, geometric proporționale au încărcat creațiile lor cu semnificații poetice, religioase și morale care nu pot rezulta altfel decît din calitatea intrinsecă a stilului — unică mărturie a puterii și a specificului spiritului creator ; și, în sfîrșit, uitînd de cele mai multe ori propria lui căutare îndîrjită a caracterului ființelor și lucrurilor pentru a le înlocui cu performanța tehnică sau cu un soi de retorică a sentimentului și a pasiunii mult prea asemănătoare cu emfaza oratorică și teatrală.

El socotește — ca să spunem pe scurt — că spre deosebire de egipteni, etrusci, greci, bizantini, gotici și primitivii noștri din Trecento, pictorii și sculptorii din Renaștere și mai ales cei italieni sînt lipsiți aproape întotdeauna de acea spontaneitate a concepției și plăsmuirii realist-umane care le-au asigurat întotdeauna artiștilor măreția, de la primul troglodit care a zgîriat peretele grotei sale și pînă la Degas și Cézanne.

Și spun *aproape întotdeauna* pentru că dacă în critica și în adversiunea sa Medardo Rosso este fără milă, el nu ignoră desigur că pentru a atinge o asemenea reputație, faimo-

şii săi adversari trebuie să fi făcut ceva care să vibreze adînc în inimile oamenilor care nu sînt cu toţii critici de artă — nici nu refuză să recunoască şi să admire acele părţi ale unei opere din care iese la iveală şi ţîşneşte un elan de viaţă şi de adevărată frumuseţe. Numai că el vrea să nu fie slăvit întregul pentru o singură parte. Acestea sînt motivaţiile.

Însă pentru că nu este suficient să urăşti şi să critici pentru a combate eficient o formă de artă care de mai multe secole face pe oamenii culţi de pretutindeni să se prosterneze şi să ridice osanale, ci trebuie să-i contrapui o altă artă, care să-i scoată în evidenţă falsitatea şi defectele aceleia, Medardo Rosso, timp de 30 de ani a creat şi a perfecţionat această nouă formă, iar astăzi o prezintă pentru prima dată Italiei pentru a fi luată în consideraţie.

Acum să vedem care sînt formele distinctive, originalitatea şi raţiunea de a fi a operei sale. Iată întrebări la care tot din datoria de naş şi herald sau vestitor voi încerca să răspund cît mai limpede posibil.

Am văzut că una din principalele acuzaţii adusă de Rosso artiştilor din Quattrocento şi Cinquecento, şi prin urmare tuturor artiştilor care au urmat exemplul şi calea acelora este, pe scurt, lipsa spontaneităţii şi a dragostei de natură, considerată de ei mai degrabă ca un element material care serveşte mai curînd delimitării conceptelor lor decît ca întruchipare evidentă a însuşi spiritului lor intuitiv şi de aceea refractar la orice tiranie intelectuală sau de ordin practic, religios şi etic. E firesc, aşadar, ca cele mai evidente trăsături ale artei sale să fie spontaneitatea şi căutarea pasionată şi dezinteresată a adevărului. De fapt, nici una din cele 10 lucrări expuse aici nu trădează altă preocupare decît aceea de a prinde cu candoare şi a revela cu însufleţire o impresie care l-a frapat puternic.

Considerînd fiinţele şi lucrurile nu ca simboluri ale unei realităţi superioare, ci ca reprezentări aparente ale unicei realităţi care este spiritul uman, el s-a limitat să redea aspectul trecător şi să-l anime cu acel suflu omenesc care îl emoţionase. Aşa că nimic n-ar fi mai ridicol decît să-i cerem semnificaţia superioară, transcendentală a creaţiilor sale. Artist şi numai artist, el nu a făcut decît să asculte de acea nevoie tainică de a prezenta viaţa în aspectele sale cele mai concordante cu freamătul temperamentului său specific de artist.

Deci să vedem dacă a reuşit şi în ce fel. Dar înainte de a face aceasta este necesar să spunem cîte ceva despre modul său material de a reda lucrurile şi a le reproduce, ca şi despre tehnica sa. Medardo Rosso, ca şi impresioniştii francezi despre care am vorbit adesea şi cu care probabil s-a întovărăşit de multe ori nu concepe lucrurile decît ca o succesiune rapidă de mişcări într-un raport continuu reciproc de culori şi lumini. Potrivit părerii lui ca şi a celorlalţi pictori colegi cu el culoarea şi aspectul unui obiect variază neîncetat, potrivit ambianţei în care se află situat şi potrivit vecinătăţii altor obiecte care prin reflectare sau prin contrast îl influenţează. Din această cauză nici un lucru nu poate fi considerat ca avînd formă şi culoare invariabile, sigure, întotdeauna egale cu ele însele şi că cineva poate să reproducă acest lucru cum au făcut aproape toţi cei din trecut — fără să ţină seama de nenumăratele modificări şi deformări pe care le suferă în fiecare clipă.

Şi de aceea este evident că sculptura sa, în loc să se limiteze la conturul exact, bine definit, la o palpabilitate care nu poate să facă abstracţie de volume, încearcă să strălucească şi să se mişte în aer aşa cum fac for-

mele pictate smulgîndu-i astfel picturii modalităţile sale de reprezentare. Întrucît este vorba, mai ales în cazul acestui sculptor, de perpetuarea unei mişcări vitale percepută într-un moment de iluminare intuitivă este la fel de firesc ca interpretarea realităţii să fie mai mult sau mai puţin intensă, astfel încît imaginea plăsmuită să reţină şi să comunice privitorului acel caracter de unitate cu care adevărul s-a revelat.

Astfel, odată înţelese aceste importante raţiuni estetice nimeni nu va mai fi uimit de faptul că Rosso nu a încercat niciodată să facă vreo „statuie" sau un grup de statui care să trăiască fiecare în sine, independentă una de alta şi deci desprinse de acea legătură organică care este principalul ţel al artistului nostru ; după cum cineva care interpretează sănătos lucrurile, fără să respecte normele academice şi pe cele din manuale, nu va fi uimit dacă o astfel de sculptură cere, pentru a-şi trăi pe deplin viaţa, aceeaşi lumină care cădea pe lucrurile reprezentate în momentul în care artistul le crea. Din moment ce sculptorul redă planurile şi formele numai în măsura în care îi apar mai mult sau mai puţin luminoase fără să se preocupe de alte realităţi care iau naştere numai din experienţe tactile şi din măsurători, cum ar putea oare pretinde ca operele sale să atingă efectul dorit de reprezentarea unui adevăr perceput, să evoce în noi o expresie de viaţă din care să lipsească primele condiţii ale momentului care a fost însăşi cauza emoţiei artistice a operei ?

Numai că, lăsînd deoparte aceste lămuriri de care mai are nevoie numai nevolnica ziaristică italiană de astăzi ar fi mai bine să analizăm esenţa poetică şi sentimentală sau dramatică proprie operelor care aşteaptă comentariul nostru. Bineînţeles nu toate au nevoie de acest comentariu. Unele, ca prima

lucrare *Femeie rîzînd, Copil la soare, Strengar, Fetiță care rîde,* precum și *Copil evreu* (care este totuși mărturia unei mari cutezanțe a căutărilor, încît te trimite cu gîndul la unele capete de copil de Manet) sînt de o simplitate atît de tradițională și de limpede încît cineva care n-ar simți de la bun început vitalitatea lor veselă sau melancolică ar da dovadă de opacitate dacă nu de absolută incapacitate de a înțelege vreodată ce înseamnă arta. Același lucru s-ar putea spune despre a doua lucrare *Femeie rîzînd,* de *Portretul Domnului Rouart,* de *Portăreasa, Trupul celuilalt* dacă executarea lor n-ar fi spontană și mai sintetică. Cu aceste opere, dintre care unele sînt anterioare și altele posterioare celor amintite mai sus, artistul se detașează pentru totdeauna de maniera obișnuită de a sculpta și intră pe același făgaș îndrăzneț și plin de neprevăzut pe care îl va parcurge în întregime și care îl va conduce la portretul *Madame Noblet* și la *Băiețandru la masa sărmanilor.*

Să-l vedem deocamdată culegînd în treacăt cîteva flori caracteristice prin frumusețe. Mai întîi extraordinara *Rieuse* pe al cărei chip luminos se concentrează și strălucește toată bucuria lumii. Eu cred — și nu sînt singurul — că însuși Medardo Rosso, ca și alți artiști, a atins rareori cu mijloace atît de sobre o intensitate a expresiei atît de mare, o armonie așa de strînsă între modernitatea cea mai recentă și antichitatea cea mai îndepărtată. Aici, cum spunea un francez despre nu știu care altă operă de-a sa, toate timpurile se reunesc și se recunosc. Italia și Grecia antică, Parisul și Egiptul sînt împreună pe această gură cu dinți mari, în acești ochi strălucitori, în carnație, în nasul cîrn, în obrajii plebeeni, în părul lunecos — atît de adevărate, de familiare și nu mai puțin atît de etern reale.

În schimb în *Trupul celuilalt* se află mizeria plăcerii vîndute care îngreuiază și lîncezește bietul chip al fetei obosite. În umbra bretonului și a zulufilor ce-i acoperă fruntea ochii se feresc de murdărie și de rușine: gura tristă, încă umedă de sărutări străine, se pungește bosumflată înfundîndu-se în pernă. Obrajii căzuți și umflați de beție și de somn se oferă fără chef și oricine poate să-i mîngîie și să-i pipăie fără dragoste.

Tu, prietene, o recunoști: este complicea și victima primelor noastre josnicii de bărbat. Mai adineauri cînta ca o ciocîrlie coborînd în fugă scările.

Sînt Gemma, Trasteverina... Acum se gîndește la ale ei și oftează.

Într-un articol scris în urmă cu aproximativ un an am vorbit destul de mult despre forța cu care este redată îmbrățișarea maternă în *Vîrsta de aur*, așa că nu mă voi repeta. Aș vrea să atrag atenția mai curînd asupra interpretării nemiloase a caracterului uneia din figurile cele mai dubioase ale dubioasei noastre modernități: *Bookmaker*. Această masă pachidermică, făcută din ceară brună prin 1896, care fără îndoială l-a inspirat, ca și *Portăreasa*, pe autorul lui *Balzac* transcende proporțiile sale reale pentru a ne apărea ca un individ viu, care emană cinism și desfrîu.

Cu jobenul pe o ureche și burta înainte, cu aerul hibrid între măcelar, patron de hotel, negustor și chefliu, *Socotitorul* (de la biroul unde se împarte totalul cotelor celor care au pariat la cursele de cai sau la alte competiții) părăsește domeniul pariurilor. Chipul său este radios, iar portofelul plin de banii naivilor. Se simte un erou și toată ființa lui răspîndește acest sentiment: de la piciorul stîng bine înfipt în pămînt la mantaua aruncată neglijent pe umerii puternici. Medardo Rosso i-a surprins sufletul pînă în străfunduri și i-a înălțat un monument de durată.

Un monument înălțat frumuseții trecătoare ar putea fi *Impresie de pe bulevard* care reprezintă o femeie întrezărită printre altele o mie în fulgerarea unei clipe, prin zarva unui oraș

O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!

Vă amintiți sonetul baudelairian? În această operă, pe care muzeul parizian Luxembourg a cumpărat-o și pe care, din motive speciale, direcția nu a expus-o deocamdată, ci o ține închisă într-o încăpere tainică, artistul a pus toate resursele meșteșugului său singular. Perspectivă, culoare, mișcare, unitate expresivă, totul a fost obținut calculînd jocurile de lumină și de umbră create de un trup care se deplasează printre felinarele unei străzi iluminate. Astfel încît, cineva care ar vrea să născocească subtilități s-ar putea întreba, în fața acestei femei cu văl, dacă pictura și sculptura nu sînt într-atît de gemene încît să încerce să obțină aceleași efecte cu mijloace atît de asemănătoare. Noi însă ne ocupăm numai de rezultate, admirăm opera vie și îl lăsăm pe artist să-și asume riscurile. Riscuri care îl conduc, cum ne-o demonstrează opera, la realizări tot mai valoroase. De fapt, dacă în lucrarea pe care am examinat-o realitatea parcă i se evapora de sub mîinile nerăbdătoare să-i dea mișcare, iat-o prinzînd formă, fără însă a înceta să curgă în spațiu, în *Yvette Guilbert* făcută abia la un an după *Impresie de pe bulevard*.

Yvette Guilbert. Trebuie s-o fi văzut, slabă, fără șolduri, cu fața boită, cu o eșarfă cărămizie în jurul gîtului bolnav, făcînd răutăcios cu ochiul, cu *accroche-coeur* la tîmplă, cu mîinile în buzunarele șorțului cu dantelă neagră și cu *chanson rosse* pe buzele malițioase, pentru a simți toată măreția celui care a știut să ne-o prezinte în fața ochilor atît de vie și de adevărată. Chiar dacă din Me-

dardo Rosso nu ar mai rămîne decît acest portret plin de răutate, urmaşii tot ar trebui, desigur, să-l onoreze pentru că le-a transmis, prin magia artei, imaginea exactă în care viciul, deşi crud şi nemilos, atinge străfundurile sufletului omenesc, căpătînd de aceea un caracter aproape religios.

Oare această teribilă mască de femeie nu este chipul modern al lui Faun, iar cîntecul care-i năvăleşte din gîtul întins şi umflat, ultima eglogă în memoria lui Alfons ?

De mètier y n' faisait rien ;
Dans l' jour y baladait son chien :
Y s'ap'lait Toto-la-Ripette
A la Villette

. . . . . .

La dèrnière fois que je l'ai vu
Il avait l' torse à moitié nu
Et le cou pris dans la lunette
A la Roquette !

Cei care nu admit decît expedientele convenţionale, tradiţionale prin care arta îşi atinge ţelurile, oricît de diferite ar fi acestea, s-au scandalizat văzînd sobrietatea ieşindurilor şi adînciturilor prin care Medardo Rosso a modelat ochii, obrajii şi gura cîntăreţei. Şi nu au înţeles că lumina puternică a rampei trebuia să şteargă pînă şi trăsăturile reale, dînd unei părţi a chipului aspectul unei suprafeţe aproape plane pe care artistul a realizat-o pentru a reuşi să sugereze viziunea sa spontană. Dar această explicaţie o dau pentru cei care judecă arta, aşa cum am mai spus. O altă operă magnifică ne aşteaptă acum.

Ecce puer este, dintre cele 18 lucrări expuse, cea mai recentă operă a lui Medardo Rosso. În realitate este capul unui băieţel englez ; însă dimensiunile sale depăşesc enorm

condițiile impuse unui astfel de tip de sculptură, pentru a deveni o prefigurare simbolică a omenescului, independent de accidentele de rasă, sex sau vîrstă. Dar, să ne înțelegem, acest lucru se întîmplă nu pentru că sculptorul nostru ar fi vrut să facă altceva decît să traducă în materia care capătă viață imaginea originalului său prezentat în anumite condiții de mediu și de lumină, ci pentru că forța sa creatoare, pătrunzînd deplin realitatea trecătoare, a prins esența spirituală eternă și a singularizat-o într-o formă invariabilă. Așa cum într-o floare frumoasă sînt adunate toate sucurile și sevele unei plante, în această lucrare — pe care nu șovăi s-o numesc capodoperă — se împlinesc și înfloresc toate căutările și descoperirile artei lui Rosso. Spațiu și lumină, expresie și adevăr se întrec în însuflețirea bronzului care, încetînd să mai pară materie, devine pe de-a-ntregul viață, respiră și răspîndește ca o undă electrică sentimentul care îl animă. De aceea, chipul adolescentului, departe de a reflecta doar o fulgerare expresivă trecătoare, emană și propagă ca un fluviu liniștit și continuu al vieții, asemănător unei divinități străvechi, pe al cărui chip nemuritor curge o eternitate de tenebre și de tăceri.

La începutul acestui al doilea, și ultimul, articol despre impresionism spuneam că Medardo Rosso, venind pentru prima dată în Italia după 30 de ani și după un volum uriaș de muncă, ignorat și disprețuit de compatrioții săi a aruncat mănușa unei forme de artă care pînă astăzi a fost venerată de lumea întreagă și pe care mulți o mai venerează încă. Procedînd la analiza — deși succintă — a operei sale am lămurit motivațiile sale estetice, intențiile și bogatul rod al căutărilor sale. Nu-mi mai rămîne, așadar, decît să întreb ce are Italia de gînd să facă. Și aș pune fără îndoială această întrebare dacă, cunos-

cînd nedemna lîncezeală în care zac neîntorși tineretul artistic, criticii și publicul, n-aș ști de pe acum că nu numai că n-aș primi vreun răspuns, dar nimeni n-ar înțelege o astfel de întrebare.

Italia, națiunea care înghite lacom și digeră ca pe niște mîncăruri fine lăturile pe care le pregătesc în fiecare an Bistolfi, Jerace, Trentacoste și toți ceilalți rîndași de bucătărie de aceeași teapă, Italia nu va face nimic. Doi sau trei tembeli sus-puși vor recunoaște, ca să facă impresie, vreun merit al artistului rebel, ba poate chiar îl vor lăuda, însă complimentele lor vor fi atît de împănate cu rețineri și elucubrații atît de uzate, de goale și de scorojite, încît le vor face să pară aproape ca niște insulte. Cuvinte mari, nume mari vor țiuĭ prin aer ca niște gloanțe scăpate dintr-o pușcă, gata să găurească teasta primului care ar îndrăzni să se ridice pentru a rosti un cuvînt nou; apoi totul va intra pe vechiul făgaș, stagnînd indiferent și fetid ca niște mlaștini clocite —, iar impresioniștilor, lui Medardo Rosso și nouă nu ne-ar rămîne altceva decît să căutăm alte mori de vînt.

MAI, 1910

ARTA FRANCEZĂ MODERNĂ

În ciuda părerii profesorului Socrate și a partizanilor unei critici bazată pe concepte generale sau — cum susțin unii — universale, este un fapt cert că ori de cîte ori un artist care are harul exprimării vorbește și scrie despre ce cunoaște mai bine (și anume despre propria sa artă) conversația sau cartea sa, chiar atunci cînd nu depășesc un nivel mediu, oferă un punct de interes rar întîlnit la cei — fie ei și excepționali — care vor-

besc despre totul numai din auzite sau de la înălțimea unei estetici, exclusiv teoretice.

Desfășurarea concretă a raționamentului, căldura și limpezimea sînt calitățile principale ale acestor conversații sau cărți; iar dacă n-o fac numeroasele exemple pe care nu le mai citez din motive de conciziune, lucrarea *Théories*[1] a lui Denis este suficientă pentru a dovedi adevărul acestei afirmații.

Este o culegere de articole publicate pe parcursul a 20 de ani în diverse reviste de avangardă (cea mai mare parte în *Occident*), iar principalele lor calități sînt tocmai cele amintite mai sus. Cu un limbaj simplu, revelator; dovedind o cunoaștere perfectă a faptelor și a materiei tratate, autorul, luînd ca pretext fie o expoziție, fie o călătorie, scriind o prefață sau un articol despre un maestru sau un prieten, reînvie în fața noastră aspirațiile, căutările, luptele și victoriile acelei școli de artă care i-a urmat impresionismului pregătind calea mișcărilor care au început să intereseze deja partea cea mai aleasă și cea mai deschisă a criticii de azi.

O carte excelentă, așadar, cum rar întîlnești, extrem de utilă pentru istoria artei, ghid sigur pentru toți cei care vor să-și facă o idee despre evoluția picturii în Franța ultimilor ani. Din acest punct de vedere nimic de obiectat. Și nici o laudă n-ar fi prea exagerată. Însă — și titlul însuși indică acest lucru — nu numai aceasta și-a propus Maurice Denis în ale sale *Théories*, adică să trateze exclusiv cadrul riguros al unei perioade artistice. *Ce livre est un confession et un plaidoyer*[2], scrie chiar el în prefața la culegerea amintită, și pentru că orice *plaidoyer*

---

[1] Maurice Denis, *Théories, 1890—1910.* Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, Bibliothèque de l' Occident, Paris, 1912.

[2] Această carte este o mărturie și o pledoarie. (N. tr.).

presupune un cod și niște motivații — o teorie și anumite convingeri — se cuvine, după această primă aprobare necondiționată, să îndreptăm sondajul nostru în această direcție. Să vedem, prin urmare, ce doctrină susține scriitorul și ce judecăți derivă din ea. Mărturisesc de la bun început că o astfel de analiză reduce simțitor aria generală a operei. Doctrina lui Maurice Denis este într-adevăr în substanță clasicismul. Artiștii moderni, spune el, (pentru a sintetiza cîteva idei ale cărții) au avut meritul de a combate și a învinge prejudecățile, tiraniile și *la routine* [1] a academiei, dar de cum s-au desprins de ele s-au adîncit prea mult în analize, au dat prea mare importanță senzațiilor lor de moment, au pus deasupra oricărei estetici temperamentul și individualitatea lor — or, arta pentru a fi mare și eternă trebuie să se supună unei discipline și unei ordini : emoția și senzația, înainte de a trece în opera pictorului, trebuie să sufere o epurare în intelectul său, ori în rațiunea sa.

Acestea sînt punctele fundamentale ale doctrinei lui Denis și cine cunoaște bine problema artistică nu poate să nu le recunoască justețea. Numai că, e de ajuns să urmărești cu atenție căile prin care scriitorul ajunge la aceste principii, și raționamentele care derivă din ele, pentru a simți imediat necesitatea unei observații. Clasicism — prea bine — dar mai întîi să ne înțelegem clar asupra acestui clasicism. Bineînțeles că arta modernă — ca și arta autentică din toate timpurile — trebuie să tindă spre o disciplină, spre o ordine, însă ce fel de disciplină, despre ce ordine este vorba? Vrem oare să desemnăm cu aceste cuvinte vreo lege nouă, ivită chiar la capătul căutărilor sau izvorîtă din adîncul sufletului artistului reînnoit?

[1] rutina. (N. tr.).

Ori vreun imperativ artistic transcendent, valabil pentru toți și pentru totdeauna? Cu alte cuvinte, trebuie să numim clasicism orice exprimare deplină a unei viziuni deosebite despre lume, ori trebuie să credem că există un absolut al picturii realizat în alte epoci — și către care este nevoie să tindem pentru a atinge adevărata perfecțiune? În primul caz, de acord, însă în al doilea, nu.

În realitate, Maurice Denis optează, poate fără să-și dea seama, pentru al doilea caz. El aplică prezentului, criteriile trecutului: doctrina lui este o doctrină retrospectivă, neîmbogățită și nelărgită cu valorile aduse de activitatea artistică modernă. Altminteri, cum să nu recunoști că ordinea și disciplina care le caută se află tocmai în acel impresionism căruia pare să i se opună și a cărui teorie se găsește la artiști ca Degas, Renoir, sau — — dacă vrea să fie riguros — la Monet și Sisley, artiști care pot fi depășiți, desigur însă pe care nu poți pretinde, fără a fi ridicol, să-i imiți precum un pedant oarecare ca von Marées și nici ca un Puvis de Chavannes sau Moreau?

Așa încît nu e de mirare că un cuvînt important precum clasicismul capătă sub pana sa un sens complet diferit de cel pe care ar fi dorit să i-l confere. S-o spunem fără ocolișuri: clasicismul lui Denis este de fapt obiectivism, școală, arhaism; sau, în cel mai bun caz o subordonare idealistă a elementului pur artistic al unei opere la o preocupare străină, de cu totul alt ordin. Acest lucru apare pregnant atunci cînd el se avîntă împotriva individualismului, propunîndu-ne tot timpul exemplul artiștilor din trecut, fără să-și dea seama că acei artiști sînt valoroși în primul rînd datorită marii lor personalități care se revarsă din operele lor în ciuda concesiilor făcute gustului publicului, moralei acestuia sau religiei, așadar în ciuda a ceea ce este în mod evident contrar artei.

De aici eroarea capitală către care se îndreaptă Denis cu toată forța logicii sale și anume el propune ca țel suprem al oricărei căutări acele forme de artă care, tocmai prin senzualismul și impuritatea lor, devin mai accesibile și sînt acceptate de marele public; pictura decorativă și cea religioasă.

Ne-ar lua prea mult timp să demonstrăm, punct cu punct, sterilitatea unei asemenea idei. Mă voi mulțumi să repet cuvintele altor doi francezi, întrucît ele sintetizează cel mai bine definiția justă care poate fi dată artei, înțeleasă în sens decorativ: „Mulți socotesc că preocupările decorative trebuie să stăpînească preocupările noilor pictori... Opera decorativă nu există decît prin *destinația* ei, nu capătă viață decît în virtutea relațiilor care se stabilesc între ea și anumite obiecte determinate. Esențial dependentă, în mod necesar parțială, ea trebuie, înainte de toate, să satisfacă spiritul pentru a nu-l distrage de la spectacolul care justifică această operă, completînd-o. Este doar un organ. În schimb tabloul poartă în sine propria rațiune de a fi. Poate fi așezat fără teamă într-o biserică sau într-un salon, într-un muzeu sau într-o cameră. Nu se armonizează cu o ambianță sau cu alta, ci se armonizează cu toate lucrurile, cu universul: este un organism".

Or, Courbet, Manet, Cézanne au pictat tablouri. Cît despre pictura religioasă voi întreba pur și simplu dacă a meritat să se afirme ani de-a rîndul dreptul artei la expresia lirică pură, pentru a veni apoi să se repete asemenea copilării între oameni al căror zeu este natura, iar frumusețea — unica lor religie.

Aceasta în ce privește doctrina care, așa cum a falsificat concluziile frivole ale cărții (repet, excelentă, din alte puncte de vedere) tot la fel falsifică cea mai mare parte a judecăților cuprinse în ea. Pentru că tocmai

pentru a omagia o astfel de doctrină citează Denis, ca exemplu de restaurare estetico-religioasă, acea fabrică de sofisme reci oscilînd între sacerdotal, cabalistic și pederast, care este școala benedictină a lui Beuron sau a lui Montecassino. Și tot în baza aceleiași doctrine, fleșcăitul, înfumuratul și manieratul Carrière poate fi botezat un mare artist; lîncedul și nevolnicul Aman-Jean stoarce cîteva laude; Jules Flandrin, pictorașul de două parale, trece în aceste pagini drept un artist merituos; iar amica sa, Madame Marval, ale cărei opere săpunoase și triviale nu pot fi privite fără indignare, este pusă înaintea excepționalului pictor Henri Matisse!...

E drept, pe de altă parte, că luată în ansamblu, critica practică — să-i zicem așa — a lui Denis nu este întru totul superficială, ușuratică sau, mai pe șleau spus, imbecilă. Există în carte un capitol despre Cézanne, altul despre Gauguin și Van Gogh (pe care îl apreciază, poate, cam excesiv); altele despre Renoir sau Redon, care numai ele ar fi suficiente pentru a susține reputația unui critic. Dar oricum, falsitatea teoriei care îi furnizează informații îl conduce pe autor la o nesiguranță a judecăților atît de dăunătoare încît îl coboară la nivelul unor ziariști miopi.

De altfel nu tot în virtutea unei asemenea teorii s-a banalizat încet-încet devenind profesor de academie și s-a apucat să picteze cofetării, chioșcuri pentru dulciuri și paraclisurile pe care le știm cu toții?

IANUARIE, 1913

BOLDINI

N-o să-l vorbesc de rău pe Boldini, lucru care va surprinde pe puținii mei prieteni care-mi cunosc bine gusturile; dar asta e: nu-l voi vorbi de rău pe Boldini. Dar nici nu voi vorbi despre el foarte bine, să ne-nțelegem; totuși îl voi apăra împotriva acelor pictorași care, nefiind în stare să-l înțeleagă și nici să-l imite cît de cît, aruncă asupra lui tot disprețul și nu se mai opresc.

Mai ușurel, domnilor! De fapt Boldini nu este un creator, nici un poet și ne putem chiar îndoi că ar fi pictor: și totuși opera sa este foarte expresivă, iar dacă aceasta nu înseamnă totul pentru a satisface spiritul iubitorilor de frumos, faptul respectiv contează mult. Nepăsător față de măreția trecutului și față de farmecele rafinate ale picturii moderne, Boldini nu este preocupat să-l seducă pe privitor cu armonia nici să-l înalțe către o nouă concepție despre lume; el se mulțumește să denunțe caracterul modelelor sale. Mai mult decît pictor-poet el este așadar un examinator sau cel mult un comentator. Am spune chiar că este un comentator malițios.

Fiu de țăran, el privește probabil pe cei din lumea bună — acești dușmani tradiționali

ai stirpei sale — cu ochi ostili, care îngheaţă ; le caută şi le descoperă mai ales defectele fizice şi morale. E de ajuns să observi cu atenţie portretul său de la Uffizi — a cărui singură calitate este că trăieşte — pentru a-i deslui sufletul. Înverşunarea, pătrunderea şi lipsa oricărei gingăşii a firii sale se întrezăresc de la început pe acel chip osos. Poate că este un om aspru. La Paris, el, tînărul debusolat a înţeles imediat, cine ştie cum, că a nimerit ca prin minune în cel mai firesc loc de observaţie pentru el. Lumea pe care o vedea şi pe care o cunoştea treptat tot mai bine era tocmai ceea ce îi trebuia lui ; toate acele fiinţe efemere, goale şi totuşi complicate în deşartele lor ocupaţii şi pasiuni fîlfîiau ca nişte fluturi ; el nu avea decît să folosească pensula ca pe un ac pentru a ţintui pe pînză sau pe hîrtie bietele insecte.

Şi procedă în felul acesta, neobosit — „A, înfumuratule, vrei un portret ? Prea bine ! Iată : Priveşte-te. Te-am schiţat în cîteva ore dar eşti chiar tu ! Vezi : ai părul lucios, mutra nătîngă, o frumoasă cravată *bleu-ciel*, haina mulată, pantalonii după ultima modă, cizmele atît de lustruite că ai putea să-ţi oglindeşti în ele vanitatea. Cum ? Ţi se pare că lucrarea este slăbuţă, superficială ? Dar tu, scumpule, eşti grav, profund ? Uită-te mai bine la unchiul tău, ce satisfăcut e ! Este un satir bătrîn, împopoţonat, gătit cu perucă, ramolit şi sifilitic. Tot privindu-l i-am descoperit buchetul ăsta de calităţi şi le-am aşternut aici pe pînză cu mai multă acurateţe decît un aparat fotografic. Iar vouă celorlalţi exact ce vi se cuvine. *N'est-ce-pas comtesse* [1] ?

Cît despre Dumneavoastră prinţesă veţi fi mai mulţumită dacă mă lăsaţi să-mi fac meseria. Sînteţi o femeiuşcă reuşită. Şi toţi vă vor admira portretul la apropiatul *Salon* ;

---

[1] Nu-i aşa, contesă ? (N. tr.).

numai că sînteţi cam stricăţică — v-o citesc în ochi — priviţi cît se vede de bine şi aici în tablou. Acest lucru nu vă displace, ştiu bine ; iar pentru că sînteţi şi puţintel răutăcioasă, bîrfitoare, proastă şi intrigantă o să-mi dau silinţa să se întrezărească şi acestea destul de bine. Ce mai, sînteţi o ciudăţenie desăvîrşită : trupul deformat, parcă ar avea încheieturile desfăcute ; şi vă rog să remarcaţi ce înfăţişare desăvîrşită v-am dat ; păreţi o marionetă : ai zice că sub mătasea aceasta frumoasă nu se află un trup, iar eu am făcut o făptură fără trup, în haine. Oricum, nu există un suflet nemuritor, iar eu, după cum vedeţi, nu mi-am pus în gînd să-l născocesc."

Şi într-adevăr, ce-i pasă lui Boldini de culoare, de compoziţie, de forme frumoase, de desen perfecţionat, de echilibru ; de noblеţea sau de intensitatea spirituală a subiectelor sale ? O străfulgerare de viaţă prinsă în zbor — el o exprimă printr-un semn, printr-o desfăşurare rapidă, printr-un fîlfîit de tuşă ; îi pune pecetea cu o pată roşie sau livid pe buze, cu un cerc vînăt în jurul ochilor febrili ; o face să tremure într-o buclă rebelă pe ceafa unei femei. Şi izbuteşte.

Este pictor mare ? Dar cine a zis mare ? Eu nu, desigur. Eu spun că este viu, că exprimă cu duh ceea ce-i cade sub privire în societatea aceea demnă de dispreţuit în care trăieşte şi că toţi Sargent, Gandara, Helleu de pe lumea asta nu sînt decît nişte bieţi papagali în faţa acestui italian care a fost un puşti pus pe năzbîtii la Montemurlo acum cincizeci de ani, iar astăzi este un arbitru al eleganţelor pariziene.

P.S. Despre ceilalţi nevolnici cîrpaci de portrete n-am ce spune.

E minunat, spune Firdusi, să întîlneşti din cînd în cînd cîte un compatriot interesant. Şi e cu atît mai minunat să întîlneşti doi, cum mi s-a întîmplat mie zilele acestea la Paris. Sînt doi fraţi — deşi numele le este diferit — unul muzician, celălalt pictor : Alberto Savinio şi Giorgio de Chirico. Primul s-a distins în ultima vreme prin curajul formidabil cu care s-a dăruit reînnoirii artei muzicale ca şi prin violenţa cu care-şi interpretează creaţiile la pian, care face din el un monstru demn de de a fi înscris în analele muzicii. Un salvator al umanităţii, poate, dacă e să ne luăm după spusele prietenului său şi al nostru, Apollinaire. Iată dealtfel ce scria acesta din urmă despre el în *Mercure de France : J'ai été invité par un jeune musicien à entendre de sa musique. C'est un homme bien élevé et plein de talent. Il s'appelle Albert Savinio et j'ai idée que l'on entendra de nouveau parler de lui. Mais pour ce qui est du petit concert qu'il m'a donné, j'étais charmé et étonné à la fois, car il maltraitait si fort l'instrument qu'il touchait, qu'après chaque morceau de musique on enlevait les morceaux du piano qu'il avait brisé pour lui en apporter un autre, qu'il brisait incontinent. Et j'estime qu'avant deux ans il aura ainsi brisé tous les pianos existant à Paris, après quoi il pourra partir à travers le monde et briser tous les pianos existant dans l'univers. Ce qui sera peut-être un bon débarras* [1].

---

[1] Am fost invitat de un tînăr muzician să-i ascult creaţia. E un bărbat bine crescut şi plin de talent. Numele lui este Alberto Savinio şi cred că o să mai auzim vorbindu-se de el. Dar la micul concert la care am asistat am fost vrăjit şi uluit în acelaşi timp pentru că lovea atît de tare instrumentul la care cînta că după fiecare bucată interpretată i se luau resturile de pian şi i se aducea un altul, pe care-l lovea dezlăn-

Am asistat și eu la un concert dat de Savinio la *Soirées de Paris* și pot să certific că ceea ce afirmă Apollinaire este absolut exact. Deși mi-a plăcut foarte mult mă declar incapabil să judec de fapt ce este muzica sa. Cei competenți spun că este excepțională și atît de modernă încît se anticipează că Marinetti o să fie înnebunit fără să ia în seamă judecățile unor Pratella și Russolo.

Celălalt frate este și el singular în felul său. Închipuiți-vă un pictor care, în mijlocul infernului de căutări tot mai îndrăznețe care țîșnesc din toate colțurile acestui oraș-creuzet al geniului mondial, continuă să picteze cu sîrguința și cu calmul unui vechi maestru, un soi de Paolo Uccello îndrăgostit de divina perspectivă și insensibil față de tot ceea ce nu ține de frumoasa sa geometrie.

Am scris numele lui Paolo Uccello fără intenția de a stabili vreo înrudire esențială. Giorgio de Chirico este, înainte de toate, în întregime modern, iar dacă geometria și efectele perspectivei sînt elementele principale ale artei sale, mijloacele sale obișnuite de expresie și emoție, este tot atît de adevărat că opera sa nu se aseamănă cu nici o alta, veche sau modernă, formată pe baza acestor elemente.

Pictura lui Giorgio de Chirico nu este pictură, în sensul pe care îl are astăzi acest cuvînt. Ar putea fi numită o scriitură a viselor. Prin intermediul unor fugi aproape infinite de arcuri și fațade, de mari linii drepte ; de mase enorme, de culori simple, luminoase sau întunecoase, aproape funebre, el ajunge să exprime de fapt acea impresie de vastitate, de solitudine, de imobilitate, de stază pe care o produc uneori anumite spectacole reflectate

tuit. Cred că în mai curînd de doi ani o să spargă în felul acesta toate pianele din Paris, după care ar putea să plece în lume și să spargă toate pianele existente în univers. Ar fi o descotorosire bună. (N. tr.).

în starea de amintire a sufletului nostru aproape adormit. Giorgio de Chirico exprimă, ca nimeni altul, melancolia patetică a sfîrșitului unei zile frumoase într-un străvechi oraș italian, în care, în fundul unei piețe pustii, dincolo de scenariul balcoanelor, al porticurilor și monumentelor străvechi se mișcă pufăind un tren, staționează camionul unui mare magazin, fumegă un coș înalt de fabrică spre cerul fără nori.

Cei doi frați sînt din Florența. Voi mai scrie despre ei.

IULIE 1914

DIGRESIUNI DESPRE ARTĂ

Boabe de struguri

Pourquoi ne pas faire un petit recueil d'idées détachées qui me viennent de temps en temps toutes moulées et auxquelles il serait difficile d'en coudre d'autres? Faut-il absolument faire un livre dans toutes les règles? Montaigne écrit à bâton rompu... Ce sont les ouvrages les plus intéressants. [1]

DELACROIX

În aceste note sau digresiuni îmi propun să elucidez, atît cît îmi va fi posibil şi potrivit felului meu de a vedea, cîteva probleme şi aspecte ale artei moderne.

Cele două perspective

Sînt mulţi cei care rîd cînd văd într-o pictură de Giotto, de exemplu, sau de Beato Angelico o pasăre mai mare decît tufişul pe care stă şi cîntă, sau un om mai înalt decît casa de lîngă el. Există şi critici iluştri care, văzînd aceste lucruri afirmă că este vorba evident de erori de perspectivă, că artiştii respectivi nu puteau să nu le comită dat fiind că normele artei nu fuseseră încă stabilite. Şi unii şi ceilalţi sînt nişte imbecili. Batjocoresc sau explică ceea ce nu înţeleg. De fapt este o eroare să crezi că perspectiva ştiinţifică, lineară sau aeriană trebuie să fie neapărat

[1] Oare de ce n-aş face o culegere mică de idei care-mi vin în minte din cînd în cînd gata terminate şi la care ar fi greu să mai însăilez şi altceva? Trebuie neapărat să scrii o carte după toate regulile? Montaigne a scris fără un plan anume ... Acestea sînt cărţile cele mai interesante. (N. tr.).

respectată în opera de artă. După cum este o prostie să afirmi că artiștii primitivi nu o aplicau în picturile lor pur și simplu pentru că nu-i cunoșteau legile.

Lăsînd la o parte părerea că pictura este, înainte de toate, și pentru totdeauna o suprafață plană colorată, cauza acelor „eroi" este mult mai profundă. Adevărul este că vechiul artist *simțea* după cum artistul modern *știe* că știința nu are nimic de-a face cu arta și că este suficient să reproduci propria impresie pentru a reda imaginea vie și autentică a obiectului pictat. Astfel, dacă picta pasărea mai mare decît tufișul și omul mai înalt decît casa înseamnă că pur și simplu pasărea și omul, fie prin culoarea lor, fie prin forma lor, au frapat cu mai multă forță fantezia sa decît tufișul și casa. De aceea perspectiva sa, pe care eu aș numi-o mai degrabă psihologică decît științifică, era adevărată și era singura care se potrivește caracterului liric al artei.

Pentru că lucrurile se diferențiază în fața ochilor mei și capătă proporții deosebite numai datorită experiențelor anterioare empirice și cu caracter pur practic. „Trebuie să trăim, spune Bergson în una din cele mai frumoase pagini pe care le-a scris despre artă, și viața ne va impune să percepem lucrurile în funcție de raportul care există între ele și nevoile noastre". Însă cînd eu privesc lumea ca artist, adică detașîndu-mă total de exigențele, chiar mentale, de mișcare și contact, lucrurile năvălesc în mine prin ochi într-un flux de unitate armonioasă, fiecare cu puterea sa stimulatoare, cu caracterul, măreția și culoarea pe care o are nu cu destinația și cu poziția obișnuită, ci dintr-o relație de moment și singulară cu toate celelalte.

Dacă de exemplu voi privi la un moment dat un om urcînd pe o scară care are ca

fundal cerul, oricît m-ar avertiza regulile de perspectivă tradiţională că pe măsură ce se îndepărtează corpurile îşi micşorează proporţiile, eu voi observa că dimensiunile omului cresc pe măsură ce urcă şi îl voi vedea uriaş cînd se va proiecta întreg pe cer şi anume cînd pe linia diagonală va fi mai departe de ochii mei. De asemenea, dacă de pe o colină voi privi în valea însorită ceea ce mă va izbi mai mult în primul rînd, printre peticele galbene de pămînt lucrat şi şirurile de viţă de vie şi de măslini, va fi poate un ţăran care sapă la marginea unui ogor. Or, dacă aş face o fotografie a ceea ce văd şi aş aplica în mod rigid într-o pictură regulile perspectivei ştiinţifice mi-aş da seama că, de fapt, masa cromatică a acelui personaj este infinit mai mică decît aceea a unui bolovan de lîngă mine pe care eu nu-l observasem decît ca pe o pată complementară de culoare.

Însă totul se va schimba dacă omul care urcă pe scară sau ţăranul care sapă vor apărea îmbrăcaţi în haine de alte culori sau în alt moment al zilei ; dar întotdeauna datorită unei influenţe reciproce dintre părţile percepţiei vizuale şi datorită unei legi prestabilite şi aplicate în toate cazurile şi momentele.

De aici rezultă că, artistic vorbind, eu voi fi cu atît mai autentic cu cît voi respecta mai mult schimbările pe care le suferă în ochiul meu obiectele aşezate în faţa mea, situîndu-le înainte, înapoi, sau pe acelaşi plan ; mărind sau micşorînd lucrurile, îngroşînd sau atenuînd culorile nu după cum îmi sugerează o experienţă mai veche şi după cum îmi comandă sensibilitatea mea de artist.

Mă voi folosi aşadar mai degrabă de perspectiva *psihologică* decît de cea geometrică, aşa cum fac marii moderni şi cum au făcut marii primitivi.

Deformări ale lucrurilor datorate luminii

Ceea ce i se reproşează mai des artistului modern este că nu respectă, că violează, că forţează, că alterează formele lucrurilor pe care le reprezintă. Se face scandal sau pur şi simplu se afirmă că artistul nu-şi cunoaşte meseria atunci cînd redă de pildă un scrin deformat sau rotunjit la colţuri cînd ar trebui să fie drept şi cu muchii regulate, o cratiţă strîmbă şi nu rotundă, o suprafaţă cu marmora vălurită şi nu netedă, o mobilă, o persoană sau o coloană dezechilibrate. Dar, firește că şi de data aceasta este greşit.

Şi aceasta pentru că se aplică în aprecierea obiectelor de artă criterii ştiinţifice şi practice de care arta nu poate să ţină seama cu nici un chip. Că muchiile unui scrin sînt drepte, că o cratiţă este rotundă, că marmora pe o suprafaţă este netedă etc. etc. sînt lucruri de care ne-am convins prin intermediul unei experienţe vizuale şi tactile, experienţă repetată cu sînge rece zi de zi în condiţii de lumină şi ambianţă foarte deosebite.

Sînt adevăruri acceptate de toată lumea şi de care nimeni nu se mai îndoieşte ; constatări banale care servesc de minune pentru exerciţiul cotidian al vieţii. Numai că artistul care priveşte întotdeauna lucrurile ca şi cînd le-ar vedea pentru prima dată caută în ele şi găseşte, dacă are geniu, aspectul caracteristic pe care ele îl capătă într-un anumit moment, un moment deosebit, original, unic, fără să se mai îngrijească nici să-şi mai amintească pur şi simplu de ceea ce ştie sau a ştiut pe alte căi ; artistul nu se îngrijeşte de astfel de adevăruri. Ele nu aparţin viziunii sale actuale.

Artistul observă şi redă ceea ce vede, aşa cum vede. După cum este de ajuns cea mai uşoară modificare a dispunerii lucrurilor şi

umbrelor, cea mai vagă alterare a luminilor și umbrelor, o alăturare de culori, un reflex pentru a le schimba aspectul, tot astfel aceleași lucruri — departe de a-i apărea în forme fixe și oarecum absolute — dimpotrivă îi vor apărea de fiecare dată transfigurate potrivit diferitelor condiții de grupare și iluminare.

Dar să luăm un exemplu dintr-o mie. Să ne închipuim că artistul are în fața sa o carafă, un vas, un om, niște fructe, un cîine, un scaun, o ființă sau orice alt obiect care sînt privite, la o anumită oră a zilei, într-un cadru stabilit, iluminate într-un anume fel. Să ne imaginăm, dacă e să luăm obiecte de forme precise și clar definite, că el are înaintea sa o carafă și un pahar așezate pe o masă, lîngă o fereastră.

Lumina ar putea veni din dreapta sau din stînga, după plac, de jos, de sus, sau ar putea cădea oblic. Carafa este rotundă, paharul este rotund : profilurile lor sînt regulate, simetrice.

Paharul este un mic cilindru. Celălalt vas este o sferă care se continuă cu un tub cilindric. O rază de lumină cade pe gîtul carafei și pe un punct al formei pîntecoase : aceeași rază atinge profilul și buza paharului, scînteiază printre striațiile sticlei, se răsfrînge în mai multe puncte, sare de pe un lucru pe altul, se refectă pe masă creînd, ici și colo, umbre și scînteieri. Artistul știe că acele două corpuri pe care le vede sînt simetrice și regulate. L-a învățat experiența de-o viață și din acea clipă. Dar iată că sub privirea lui halucinată se petrece o metamorfoză. Iată că paharul și carafa par a se dilata și a se dezlănțui în lumină. Pîntecul carafei se deformează, se ascute, punctul pe care cade raza strălucește, înaintează în timp ce curba profilului opus se adîncește ca și cum l-ar absorbi raza luminoasă. Și paharul suferă o desfigurare. Nu mai este un cilindru ci un dreptunghi plat, ba chiar un simplu parale-

logram înclinat. În dansul cromatic și luminos carafa și paharul și-au pierdut echilibrul: umbra pe care o proiectează pe planul mesei a devorat conturul bazelor.

Or, cine nu înțelege că orice încercare de a reduce acele obiecte, așa sau altfel transfigurate, la formele lor neînsuflețite, reconstituind adevărul lor obiectiv, empiric, experimental ar fi tot atît de absurdă ca și cea a unui dramaturg care, fiind impresionat de disperarea unui om ar încerca, pentru a face mai umană starea sufletească să-și amintească cum era personajul său în momentele liniștite ale vieții? Cine nu înțelege că adevăratul caracter al acelor lucruri, care sînt, nu mai puțin decît ființele, *dramatis personae* ale artistului, constă pentru el în noul aspect pe care acestea le-au căpătat în ochii săi. Artistul nu poate să nu țină seama, în freamătul său liric, de fenomenul care i-a produs această stare, nici să nu-l reprezinte altfel decît sub înfățișarea de moment. Acest principiu a fost nu sistematic, ci prin propria forță intuitivă aplicat în operele sale de pictorul francez Paul Cézanne.

Simpla observație

Dacă am înșira în ordine cronologică, cuprinzînd dintr-o singură privire toate picturile realizate în Europa de pe vremea bizantinilor pînă astăzi am vedea cu uimire că toți pictorii, de-a lungul a trei secole, și anume din secolul al XVI-lea pînă la începuturile școlii moderne franceze — pe care am putea să le fixăm în zorii secolului al XIX-lea — par să fi ținut seama de această idee absurdă a lui Michelangelo: „Socotesc că pictura este cu atît mai apreciată cu cît se îndreaptă mai mult spre relief". Prin urmare către sculp-

 tură.

De fapt, dacă stăm şi ne gîndim bine, în toată această perioadă pictorii occidentali, italieni şi străini, nu au făcut altceva decît opere de clarobscur. La nici unul nu întîlnim — în afara cîtorva veneţieni — sensibilitate pentru infinitele variaţii de lumină şi de tonuri, aplicaţie şi atracţie spre culoare. Patru sau cinci nuanţe, mereu aceleaşi în gradaţiile lor pentru a sugera relieful lucrurilor — şi atît. Culoarea rafinată, aerisită, sărbătorească, clară, bogată, magnifică la bizantini (mă gîndesc mai ales la superbele mozaicuri din pronaosul bisericii San Marco din Veneţia) şi în cîteva picturi ale lui Giotto, Orcagna, Beato Angelico şi Masaccio a devenit în epoca aşa-zisei Renaşteri monotonă, săracă, greoaie, opacă şi nesemnificativă.

Abia de vreo cincizeci de ani încoace se resimte şi se regîndeşte lumina. Şi nu numai lumina. După acea pictură de ocnaş, ne-am reîntors la dragostea aprinsă şi la înţelegerea firească a naturii şi a minunilor sale infinite.

Despre cele două viziuni — despre desen, culoare şi despre neînţelegerea publicului

Dacă s-ar putea deschide creierul unui om cu totul obişnuit şi s-ar examina cu un aparat adecvat cum se reflectă lucrurile pe care ochiul le percepe s-ar crea probabil o bază pe care să se stabilească diferenţa radicală existentă între viziunea acestui om despre lume şi aceea a unui artist de geniu. Sau cel puţin ar ieşi la iveală motivele pentru care majoritatea oamenilor se află în imposibilitate absolută de a înţelege esenţa ultimă şi originară a artei. Voi încerca să exprim acest lucru cît mai concret posibil; întrucît se pare că în Italia ca şi în străinătate ceea ce scriu eu despre pictură trece drept sibilinic, o grămadă de paradoxuri („Paradoxul ?

Să fie acesta numele pe care imbecilii îl dau adevărului ?" spunea Moréas) — deşi eu aspir din toate puterile spre evidenţă şi simplitate. Voi proceda cu ajutorul exemplelor, aşa cum se procedează cu copiii şi cu primitivii vii.

Să ni-l închipuim, aşadar, pe omul meu supus ipoteticei experienţe în timpul unui act de percepţie, pe care îl vom alege, pentru a înlesni explicaţia, dintre cele mai obişnuite şi mai puţin complexe : în timp ce priveşte, să zicem, o casă. Oare cum se va reflecta în el această realitate ? Ce idei va trezi în mintea sa o astfel de imagine ?

Presupun — şi nu cred să greşesc prea mult — că îl va interesa înainte de toate tipul de casă : e un castel ? o vilă ? o locuinţă oarecare ? o casă de tip colonial ? Poate că îi va calcula valoarea. Desigur că îşi va da seama în ce stare se află : dacă zidurile sînt noi sau vechi, dacă este tencuită ; va vedea cîte etaje are, cîte ferestre şi cîte uşi. Va constata că jaluzelele sînt verzi, că intrarea este boltită, că acoperişul este în stare bună sau nu, că streşinile sînt din tablă plumburie. Umbra care se întinde pe pămînt o să-i indice care este expunerea spre soare a casei.

Cam asta ar fi, cred, ceea ce s-ar putea constata în percepţia sa. Însă gîndul lui se va îndrepta poate spre cei care locuiesc acolo ; îşi va imagina viaţa lor, confortul care ar putea fi înăuntru ; îşi va închipui numărul, mărimea şi dispunerea camerelor. Şi după cum este bine sau rău situată, mare sau mică, însorită sau întunecoasă îşi va imagina poate plăcerea sau plictiseala de a trăi acolo. Important este că spiritul său nu va ieşi din această ordine de constatări şi reflecţii. El nu va vedea aşadar realitatea acestui obiect care se află în faţa sa decît în aspectul şi în însuşirile sale necesare, în destinaţia sa *practică*.

 În strînsă legătură cu propriile sale nevoi şi

aspirații materiale. De asemenea, ideile pe care i le va sugera vor fi de natură practică, utilitară, socială, comercială sau mai știu eu cum.

Să încercăm acum să observăm tot cu ajutorul imaginației ce s-ar petrece în schimb în mintea unui artist așezat în fața aceleiași realități. Este evident că tipul, prețul, starea, dispunerea, capacitatea casei nu-i vor reține atenția decît în treacăt, aproape fără să-și dea seama sau deloc. Ceea ce îl va izbi de la prima vedere va fi înfățișarea sa veselă sau tristă, proporțiile, masa sa greoaie sau zveltă, raporturile dintre ea și lucrurile care o înconjoară, conturul și culoarea. Apoi, continuînd observația, vor ieși la iveală unul cîte unul aspectele sale cele mai tainice și mai ascunse. Înlănțuirea deosebită a suprafețelor ; trăinicia sau fragilitatea, dispunerea unghiurilor, soliditatea sau deplinătatea maselor, curba arcelor, îmbinarea și profunzimea planurilor. Raportul cromatic între acoperișul galben sau roșu și cerul pe care se profilează ; între streașină și pereți, între nuanța acestora și cea verde a obloanelor ; dintre lumină și umbră — toate acestea vor excita fantezia sa de pictor : îi vor revela caracterul, realitatea casei (înțeleasă, de astă dată în sens spiritual).

S-ar putea întîmpla — ceea ce nu este neapărat obligatoriu — ca mintea artistului nostru să se îndrepte, la fel cu cea a omului obișnuit, spre destinația umană a acestei construcții. Oricum, ideea pe care și-o va face despre existența ei internă, a celor care o locuiesc, despre caracteristicile locurilor din preajmă va fi total diferită de a celuilalt. Va fi o idee picturală, în strînsă legătură cu aspectul casei, adecvată în mod inefabil substanței ei picturale : va rezulta o omogenitate riguroasă de stil între un lucru și celălalt. Într-un cuvînt, viziunea pictorului va fi esențialmente *dezinteresată*, artistică, după

cum cea a micului burghez era esențialmente utilitară și practică.

Presupun că am stabilit în liniile fundamentale diferența intimă existentă între cele două percepții și viziuni : vom merge mai departe pentru a ajunge la al doilea punct al acestei note : desenul și culoarea.

Să ne închipuim prin urmare că artistul vrea să picteze obiectul din fața sa. Apoi să notăm că nevăzînd în casă decît un ansamblu de planuri, linii, culori, eliberate de funcțiile lor obișnuite, de părți constituente ale unei case, se poate presupune că luînd-o drept model artistul o va considera numai ca un pretext pentru o armonie iar elementele ei constitutive — fiecare în parte și toate laolaltă, ca tot atîția factori stimulatori ai emoției lui — destinate să se reorganizeze în opera de artă nu după legătura lor reciprocă obiectiv practică, ci potrivit ritmului și măsurii emoțiilor provocate de acestea în sufletul lui de artist. Astfel că, eliberat de acum încolo de orice considerație neartistică, pictorul va dispune în felul său de realitate, în scopul de a intensifica expresia din ea, de a extrage caracterul esențial capabil să imprime în alții noi emoții lirice, asemănătoare celor pe care le-a avut el prima dată.

Și iată că transfigurarea începe. Conturul zidurilor se lărgește sau se restrînge pe baza legăturilor dintre ele și lucrurile din preajmă : cu arborii din grădină ; cu strada ; cu acoperișul. Iată cum acesta devine mai lat sau mai înalt, mai mult sau mai puțin înclinat și deschis ; iată că desenul ferestrelor, ușilor, cornișelor, pozițiilor lor alternante se schimbă după o necesitate necontrolabilă, dar pe care creatorul simte că nu o poate neglija dacă vrea să reușească în redarea unității vitale a concepției lui.

Același lucru este valabil și pentru culoare. Nuanța pereților se va atenua sau intensifica, se va schimba poate în întregime, supusă sau

înflăcărată, influențată sau denaturată de un ton învecinat; verdele oblonului va urma legea contrastului impusă de vecinătatea roșului sau cafeniului acoperișului de țiglă; se va întinde mai mult decît este în realitate, pentru că pictorul va fi mult mai influențat de pornirea sa lăuntrică decît de, să zicem, galbenul șters al zidurilor; zimții jaluzelelor vor dispărea pentru a nu distruge ochiul și, de aici și senzația de umbră a streșinilor; perspectiva coloristică, precum și cea lineară, va fi alterată, răsturnată, răscolită din necesități asemănătoare. Dimensiunea fațadei va crește pentru a da senzația tăriei și greutății ei; muchia acoperișului pare că s-a evaporat pentru a sugera văpaia vibrantă a soarelui, care vine de sus. Pe scurt, orice lucru se va așeza și se va modifica în funcție de celelalte, potrivit unei noi proporții a întregului, va fi subordonat tuturor cerințelor unui ritm, ale unei armonii: ale unei intuiții și voințe poetice — ale unui stil *sui-generis*, absolut obiectiv, propriu artistului.

Iar acum — ajunși la culmea incompetenței critice a celor mai mulți — care va fi opinia reprezentantului majorității chemat să judece opera astfel concepută și înfăptuită?

Nu e oare sigur că el, care nu a putut să vadă nici măcar ce știm, va fi înainte de toate insensibil la farmecul acordurilor, că nu va fi mișcat de sugestii, nu va simți forța poetică a combinațiilor coloristice, nici nu va recunoaște logica superioară a noii structuri și dispunerea planurilor, volumelor și părților? Nu numai atît, dar el se va strădui chiar să descopere o analogie oarecare între realitate și reprezentare, pe care nu o apreciază din exterior, ci ca pe ceva destinat să satisfacă nevoile și să ajute la desfășurarea vieții pozitive de zi cu zi. Și aceasta va fi pentru el primul pretext ca să o condamne.

Acuzațiile de slabi desenatori și coloriști absurzi aduse de publicul din lumea întreagă

unor artiști spontani și novatori (și spun novatori pentru că mulți pictori din vechime, mai ales din Renaștere, au satisfăcut această dorință de prozaism și fotografiere) s-au ivit tocmai din această neînțelegere. Și tocmai din acest echivoc s-a născut ideea că reprezentarea cea mai perfectă și mai adevărată a lucrurilor este cea aparținînd celui care le consideră în realitatea lor practică, utilitară, iar nu în calitatea lor de elemente emoționale și sugestive, în funcție de o unitate elementară, poetică sau muzicală.

Să nu se creadă de aici că burghezul tipic, omul comun prin excelență ales de mine pentru simplificarea democrației ar fi singurul care cade în această greșeală. În infinite nuanțe, echivocul se repetă în aproape toți oamenii. Stăpînește, molipsește, anulează o bună parte a criticii.

DESEN – DEFORMARE

Unul din cele mai importante principii ale noii noastre estetici este următorul: Arta desenului începe acolo unde începe deformarea. Voi ilustra această afirmație fundamentală cu un exemplu simplu.

Să luăm un pahar ca obiect al reprezentării artistice. Paharul respectiv este format dintr-un trunchi de con răsturnat, este din cristal, închis la bază, gol, transparent și deschis la partea superioară. El ar putea, așadar, să fie reprezentat pe un plan trasînd o elipsă în partea de jos, o altă elipsă cu diametrul mai mare — mai sus — reunind apoi extremitățile acestora cu două linii ușor înclinate. Vom avea astfel o figurare schematică, geometrică, abstractă a limitelor sale în spațiu. Reprezentare plană pe care am putea s-o considerăm că evocă cele trei dimensiuni ale obiectului pictat numai printr-o convenție de ordin științific. Dacă vrem să iasă cu adevărat în evidență calitatea sticlei va trebui să distri-

buim cu chibzuință umbrele care vor face suprafețele să se rotunjească și să dispară viziunea plană pentru a fi sugerată materia.

Și această operație va putea fi făcută pe baza unor reguli fixe și vom avea astfel o reprezentare mai completă și mai evidentă. Dar și de data aceasta va fi vorba de o abstractizare ; de o descriere geometrică a unui obiect pe care oricine poate s-o facă și în mod necesar trebuie să o facă ca oricare altul, impersonal, pentru că o va face urmînd regulile mai sus amintite, egale pentru toți.

Am ajuns la hotarele științei : intrăm pe tărîmul artei. Artistul nu admite nici o regulă care să-l conducă în redarea obiectului reprezentat, în cazul nostru paharul. Artistul îl percepe în strînsă legătură cu locul înconjurător în care îi este prezentat și prin urmare modificat în aspectele sale. Jocurile luminii și ale umbrei care pun în evidență materialitatea lui nu vor fi din cele simple, fixe, ci complexe, momentane și extrem de schimbătoare. Ba mai mult, el are o cunoaștere proprie, simpatetică a obiectului ca să ne exprimăm astfel ; emoția pe care acesta i-o produce modifică fantezia sa, raportul dintre părțile care îl compun. Pentru a-l reprezenta el va trebui să transpună această viziune particulară, sensibilă, lirică, alternînd pentru aceasta schema general-abstractă a geometriei pure. Deci SA DEFORMEZE.

O linie modificată, o curbă mai energică, o umbră mai mult sau mai puțin marcată — iată semnele evidente ale intervenției spiritului artistic, ale originalității în prezentarea obiectului.

Primul pas, dincolo de abstracție, către artă.

MATERIE PLASTICĂ

Este un lucru extrem de dificil să-l faci să înțeleagă ce este materia plastică pe cineva care a căutat în pictură cu totul altceva decît

trebuia. Nu este prea greu să găsești persoane sensibile la un anumit gen de proză, la niște imagini anume sau la forța sugestivă a unor împerecheri de cuvinte ; în schimb este deosebit de dificil să întîlnești pe cineva sensibil la un acord ritmic de planuri, de umbre și lumini, la încărcătura de emoții a unei urzeli organice de culori. Rămîne de făcut întreaga educație a ochiului. Ar trebui poate să începem cu înțelegerea vidului pictural și cu expunerea treptată a genezei faptului plastic. Pornind de la o suprafață plană de o formă oarecare — pătrat, dreptunghi, oval — vopsită așa cum ar face-o un tîmplar (vid pictural) să-i arăți cum printr-o variație de acorduri și de tușe, printr-un amalgam de tonuri nuanțate se ajunge la armonie sau la o disarmonie expresivă, la obiectul plastic cu valoare emoțională. Datoria criticii noi este tocmai această inițiere.

Dar poate că orice inițiere este imposibilă. Și dacă este așa, atunci e necesar instinctul plastic pentru a înțelege cu adevărat pictura în puritatea sa. O axiomă este pentru mine și aceasta : cel care nu este sensibil la emoția produsă de mîzgăleala făcută de un băiețaș cu cărbunele pe un perete, la unduirea catifelată a grafitului pe tencuiala aspră, la ritmul mlădierilor, al unghiurilor sale, la stîngăciile sale etc., nu va simți niciodată plăcerea izvorîtă din frumusețea plastică.

PICTURA PURĂ

Ceea ce constituie valoarea absolută a unei capodopere în pictură este calitatea materiei picturale. Toate celelalte elemente care alcătuiesc tabloul sînt de ordin secundar și tranzitoriu, destinate să piardă orice putere emo-
 țională și sugestivă odată cu trecerea timpului,

cu schimbarea credinţelor, a ideilor, a obiceiurilor, a modelor.

Într-un cuvînt, subiectul nu este decît un pretext pentru coordonarea armonioasă a valorilor picturale. Un tablou religios putea să vorbească sufletului, pe vremuri, prin calitatea personajelor reprezentate, prin legenda sau prin faptul transpus, capabile să dea naştere unor sentimente sau idei, prin expresia şi mimica figurilor care sugerau o anumită stare sufletească : odată apusă credinţa, astfel de elemente pierd orice forţă emoţională rămînînd pur şi simplu factori care exprimă îmbinarea liniilor şi a planurilor, acordul tonurilor, forţa intrinsecă a materiei picturale.

Acelaşi lucru se poate spune despre picturile cu subiect mitologic, istoric sau din viaţa zilnică ; pentru peisajul istoric, naturalist, impresionist.

MATERIE PICTURALĂ

Am vorbit despre materie picturală. Toată lumea ştie, în general, ce înseamnă aceste două cuvinte. Pentru adevăraţii iubitori ai picturii ele trebuie să aibă un sens mult mai precis. Trebuie să se înţeleagă nu numai genul şi caracterul arabescului care constituie opera de artă, ci şi natura ţesăturii sale materiale, substanţa sensibilă a culorii (amestecul pastei) şi a liniei (semnul) care compun planurile şi volumele.

Variaţia deosebită a unui ton, difuzarea luminii sau a umbrei, îngroşarea sau diluarea pastei, aglomerarea într-un fel anume a tuşelor în ansamblul plastic sînt pentru noi tot atîţia factori de stimulare a simpatiei sau antipatiei pentru o operă de pictură. E ca şi cum ai spune că tehnica (luînd cuvîntul în înţelesul său cel mai adînc) este pentru noi totul în pictură. Un ziarist italian cu vagi idei

estetice îi spunea, odată, unui pictor modern care încerca să-l facă să aprecieze gustul unei materii picturale valoroase: „Dar dumneata îmi vorbești despre tehnică, ori asta nu mă interesează". Acest ziarist (care — rețineți — este întotdeauna gata să analizeze și să răspîndească printre cei din jur un vers al cutărui poet pentru a-i demonstra, tehnic, frumusețea sau platitudinea) ei, bine, acest ziarist nu va înțelege niciodată ce înseamnă pictura și nu ar fi singurul.

NECESITATEA UNUI NOU LIMBAJ PENTRU CRITICA DE ARTĂ

Pînă acum, critica de artă — în mod conștient sau inconștient — s-a făcut bazîndu-se pe această supoziție estetică după care orice creator nu face altceva decît să pună în evidență lumea sa fantastică pe care e de ajuns să o descoperi inserată în operă pentru a o pune și mai clar în lumină și a-i stabili calitatea.

Nu vreau să examinez aici dacă principiul este bun sau rău în sine; voi observa numai că e prea general și că a sosit momentul să ne întrebăm dacă este așa. De fapt, el ne face să considerăm diferitele activități artistice ca nediferențiabile, fie-mi iertat cuvîntul, și să-i judecăm produsele cu un criteriu unic. Or, acest lucru poate să dăuneze enorm înțelegerii critice profunde. Pentru a fi mai explicit mă voi servi de un exemplu sugerat de o carte proastă (*Gl'impressionisti* a lui Pica; se știe că proștii fac greșelile mai evidente și mai palpabile). În această carte se vorbește despre Degas și printre altele se spune: „Cele două grupuri de tablouri în ulei și pastelurile în care Edgar Degas — desenatorul magistral, observatorul acut și uneori crud al scenelor și figurilor din viața de toate zilele —

 își relevă întreaga sa măiestrie sînt totuși cele

în care studiază lumea, în special în superficiala dar imediata și puternica seducție, a balerinelor, a cîntărețelor de café-concert, a acrobatelor și nudurilor feminine. Eu cred că nimeni n-a știut mai bine ca el să reproducă cu mijloace atît de restrînse și cu atîta siguranță a reprezentării, în lumea artificială a tablourilor, a pînzelor și a cartoanelor grosolan vopsite ale scenei și ale circului sub violenta lumină artificială a becurilor sau a lămpilor cu gaz și printre transparențele voalurilor, zorzoanelor, atlazelor și catifelelor multicolore, pozele căutate, răsucirile rapide, surîsurile false pe chipurile sulemenite și obosite ale femeilor care seară de seară au misiunea de a distra, a atrage atenția, a distra — de pe podiumul scenei, sau de pe trapez— publicul etc." La început autorul îl comparase pe Degas cu Zola, pentru ca mai apoi supunîndu-se autorității lui Huysmans, să-l compare cu frații Goncourt. Și într-adevăr lumea lui Degas, văzută astfel, este lumea lui Zola și a fraților Goncourt.

Or, tocmai aici, în această echivalare a operelor produse de două arte deosebite apare mai limpede eroarea. Degas este un pictor, ceilalți sînt romancieri. Cum se explică, așadar, că impresiile pe care ni le lasă lumile lor diferit exprimate sînt asemănătoare?

Pentru că nu și-a pus o astfel de întrebare critica de artă s-a învîrtit, mai totdeauna, în jurul faptului pictural în sine fără să-l pătrundă, practicînd, ca mai sus, o simplă descriere, încercînd în cel mai bun caz să o transpună într-o formă lirică ce nu putea fi, chiar dacă nimerită uneori, decît transcrierea inadecvată a valorilor unui tablou în creație poetică — și prin urmare incapabilă să scoată în evidență calitățile proprii ale unei creații plastice.

Plecînd de la același principiu, pe care l-a pus la baza esteticii sale, Benedetto Croce,

incapabil ca și Pica să analizeze arta, sau făcînd-o la fel de superficial, scria: „freamăți de nerăbdare, te bucuri, te temi, plîngi, rîzi, te confunzi cu personajele unei piese de teatru, sau ale unui roman, *cu figurile dintr-un tablou*". E ridicol. De ce să nu spui pur și simplu că pictura îți dă sentimentul plastic al realității?

Adevărul e că lumea unui pictor nu este numai una fantastică ci, în primul rînd, plastică — așa cum lumea muzicianului este, înainte de toate, sonoră — și că niciodată nu i se va descoperi adevărata esență decît folosindu-se un limbaj, o terminologie capabile să facă sensibile și inteligibile calitățile intime ale artei plastice. Crearea unui astfel de limbaj se impune din moment ce spiritul uman a ajuns să conceapă pictura ca pe o artă autonomă în esența ei. Un limbaj pe care nu trebuie să-l confundăm cu jargonul de specialitate, dar neapărat adecvat obiectului său, aderent, riguros ca cel al filosofiei și al științelor — pentru că tot mai mult de-acum înainte arta va trebui să fie considerată întocmai ca o știință, sau mai bine zis: științele ca niște arte.

(Lăsînd la o parte faptul că numai o astfel de exigență va putea, în cele din urmă, să înlăture din cîmpul criticii de artă — și cu cît folos! — turma nenumăraților incompetenți literatoizi, ziariști și mîzgălitori de hîrtie de toate felurile cu care este astăzi infestată).

TEORIA MIȘCĂRII ÎN PLASTICA FUTURISTĂ

În parte datorită insuficientei clarități a unor puncte teoretice din manifeste, în parte din vina unor pictori din grup care au respectat mai mult literatura decît substanța profundă a principiului; dar cel mai mult datorită incalculabilei superficialități, ignoranțe și prostii a criticii s-a înstăpînit treptat-treptat un

echivoc grosolan în legătură cu ideea mișcării în pictură, așa cum este ea înțeleasă de futuriști — echivoc pe care trebuie să-l clarificăm de la început.

Voi încerca s-o fac din punctul meu de vedere, lăsînd prietenilor mei grija de a corecta acele puncte care li se vor părea greșite.

Să ne imaginăm, așadar, că atunci cînd futuriștii își aleg ca țel al căutărilor lor în pictură dinamica sau mișcarea corpurilor în spațiu, ei înțeleg să substituie sintezei necesare în orice operă de artă autentică, o analiză a diferitelor stări și poziții a părților care compun o realitate, astfel încît din reprezentarea stadiilor succesive ale gestului sau ale deplasării să rezulte în fața ochilor privitorului iluzia mișcării, așa cum se verifică într-un fel în mecanismul cinematografului.

Cei mai pătrunzători reușesc cel mult să le atribuie futuriștilor intenția de a dori să sugereze prin intermediul anumitor linii sau unduiri ideea unei mișcări, a unei țîșniri a maselor într-o anumită direcție, conferind astfel noului stil funcția săgeților și indicatoarelor așezate pe culoarele birourilor publice și teatrelor ca o călăuză mută a clienților către secretariat sau toaletă. Cred că este de prisos să observăm cum acest fel de a înțelege este departe de a fi inteligent, ba aș zice că e prostesc.

Fiind un lucru prea evident, este de asemenea de prisos, cel puțin pentru mine, să atrag atenția asupra faptului că nici un pictor talentat nu poate să nu aibă ambiția de a reda prin artă iluzia mișcării, chiar dacă nu o face într-un mod atît de îndrăzneț. Pictura este compoziția de forme pe o suprafață fixă — de esență statică — cel puțin în sens experimental, optic.

E mai bine, așadar, odată înlăturate astfel de interpretări și teorii absurde, să intrăm chiar în esența problemei, care, pentru fu-

turiști constă în a reda lucrurile vizibile în concreteţea lor, dar şi în raporturile lor dinamice de influenţare reciprocă şi în relaţiile acestora cu ambianţa. Numai că pentru a face să apară mai clară întreaga importanţă şi noutatea rodnică a unui asemenea deziderat va fi necesar să examinăm încă o dată — fie şi pe scurt — care au fost caracteristicile fundamentale ale celor două şcoli franceze de pictură : cea impresionistă şi cea cubistă, cărora futurismul — după ce le-a asimilat spiritul — vrea să le continue căutările şi să sintetizeze idealul aparent ireconciliabil.

Să începem cu impresionismul. Potrivit teoriei impresioniste un corp — fie el o figură umană, un animal, un copac, un fruct, un obiect oarecare... — nu are o formă proprie întotdeauna egală cu ea însăşi, ci suferă clipă de clipă modificări datorate luminii sub care se află, reflexelor care-l ating sau vecinătăţii altor corpuri colorate. În afară de aceasta, el nu apare ca o realitate concretă, tangibilă, ci mai degrabă ca un nucleu de vibraţii luminoase şi de irizări ce tind să se risipească deosebindu-se între ele numai printr-o intensitate cromatică mai puternică sau mai slabă.

Rezultă că principiul mişcării este dat în impresionism numai de deformarea corpurilor — datorată luminii înconjurătoare — şi vibraţiei cromatice. Rezultă, de asemenea, că acest lucru are loc numai în dauna unei reprezentări care nu mai este palpabilă şi nici concretă. Or, cubismul s-a născut tocmai ca o reacţie faţă de această tendinţă de dizolvare. Era firesc, aşadar, ca teoria cubistă să fie net opusă celei impresioniste. Pentru că, de fapt, un corp are o formă certă, precisă, o
 formă — ca să zicem aşa — inalterabilă, ab-

solută, independentă de orice modificare datorată luminii sau condiționată de ambianță [1].

În plus orice corp are o materialitate măsurabilă, ponderabilă și palpabilă și pictorul îl va descompune în planurile sale numai pentru a reda această materialitate. Și aici se vede că în timp ce — deși pe căi opuse — amîndouă școlile ajung la deformare (unicul lor punct comun) cubismul neagă hotărît mișcarea în favoarea staticii, după cum impresionismul negase caracterul compact al lucrurilor în favoarea vibrației. (Să adăugăm că la cubismul riguros culoarea dispare cu totul în favoarea clarobscurului, după cum aceasta dispărea la impresionism în favoarea culorii).

Am ajuns în mod firesc la futurism și la teoria sa despre mișcarea plastică.

Ținînd cont de partea fecundă a rezultatelor obținute de cele două școli care l-au precedat, el consideră corpurile (ca și impresionismul) ca neavînd o formă a lor absolută ci variabilă în funcție de sursa de lumină, ambianță; dar totodată le examinează corpurile concrete și palpabile precum cubismul). De aici rezultă necesitatea: I — a deformării, II — a studiului volumelor. Tocmai de la aceste două principii pornește mișcarea plastică. Să mă explic.

A deforma un obiect în funcție de un anumit mod de a-l lumina și în funcție de influența pe care o pot avea asupra lui celelalte obiecte din jur (ambianța) înseamnă să deplasezi elementele, să le modifici ritmul. A modifica ritmul unui obiect în funcție de acele influențe înseamnă a aduce în obiectul însuși elementele exterioare care l-au modificat. A opera această modificare prin inter-

[1] Se înțelege că vorbind aici despre cubism nu facem aluzie la opera lui Picasso nici la cea a lui Braque ci la aceea a discipolilor lor a căror teorie a fost expusă de curînd în cartea *Du cubisme* de Metzinger și Gleizes.

mediul planurilor și volumelor înseamnă a face să pătrundă printre planurile și volumele obiectului. A modifica ritmul unui obiect în funcție de acele influențe înseamnă a aduce în obiectul însuși elementele exterioare care l-au modificat. A opera această modificare prin intermediul planurilor și volumelor înseamnă a face să pătrundă printre planurile și volumele obiectului, planurile și volumele obiectelor înconjurătoare și invers. Mișcare de volume și de suprafețe care se întrepătrund unele într-altele în concurență vitală sintetică.

Rezumînd, am văzut că la impresionism există principiul mișcării, dar prin intermediul vibrațiilor, sacrificînd concreteţea lucrurilor. S-a văzut cum principiul materialității lucrurilor etalate de cubism se obținea prin studierea planurilor și a volumelor, dar considerînd obiectul imobil, în afara mediului ambiant. S-a văzut că unicul punct de legătură între impresionism și cubism îl constituia principiul deformării.

Pictorul futurist împacă cele două principii opuse și, bazîndu-se pe principiul comun al celor două școli, realizează o sinteză constînd în reprezentarea mișcării corpurilor nu prin intermediul vibrațiilor, ci printr-o deplasare, intersectare și întrepătrundere a planurilor realității.

De aceea următoarele cuvinte din primul manifest futurist, subiect de rîs și amuzament pentru mulți, au un sens clar și foarte logic: „Corpurile noastre intră în divanurile pe care ne așezăm, iar divanurile intră în noi, după cum tramvaiul care trece intră în case, care la rîndul lor se năpustesc în tramvai contopindu-se cu acesta".

(Paralel, futurismul, evitînd cromatismul pur, tipic impresionismului și clarobscurul aproape pur al cubismului, etalează ca principiu culoarea-ton).

 Dar despre acest lucru în altă parte.

CUBISMUL ŞI FUTURISMUL

1914

Picasso și Braque

Pentru a vorbi cu mai multă profunzime despre doi pictori tineri, unul spaniol — Pablo Picasso — și celălalt francez — Georges Braque — și despre arta lor, artă complexă, dificilă, răscolitoare, nemaiîntîlnită, este absolut necesar să amintesc mai întîi, cel puțin în treacăt, ce a fost impresionismul, care este esența sa și pentru care motiv s-a iscat împotriva lui acea reacție ai cărei ultimi reprezentanți au fost, pînă acum, cei doi artiști.

Așadar, impresionismul a fost, pentru cine îl analizează în puritatea sa — și anume impresionismul inițiat de olandezul Jongkind [1] înțeles și promovat de francezii Pissarro, Sisley și mai ales Claude Monet, cel mai autentic, mai mare și mai logic reprezentant și propagator — a fost, înainte de toate, rezultatul unei precumpănitoare izbînzi a sensibilității și spiritului de analiză asupra imaginației, a capacității de sinteză și a altor facultăți care înainte erau socotite ca făcînd parte

[1] Johan Jongkind, pictor de peisaje și marine, acuarelist, născut la Latrop, în apropiere de Rotterdam în 1819, mort la Côte Saint André (Isère) în 1891 (N. tr.).

din măreție și stil. Iar dacă vom încerca să examinăm mai aprofundat substanța sa vom vedea că el n-a fost numai atît, ci poate mai mult — produsul unei adevărate evoluții spirituale începută cu filosofia și desfășurată simultan în domeniul științelor și al artelor. Vreau să spun că impresionismul a corespuns ca fenomen artistic unei actualizări a acelei gîndiri care, respingînd concepția despre o realitate exterioară sau superioară spiritului uman consideră universul ca o creație a spiritului însuși și, de aceea, lipsit de categorii estetice în sine, ci avînd doar pe acelea iminente în profunzimile intuitive ale individului, artistului, geniului. Și, de fapt, este de ajuns să examinăm ceva mai pătrunzător opera unui pictor impresionist pentru a ne da imediat seama că deosebitul său caracter constă nu într-o ierarhizare a lucrurilor și ființelor după anumite principii idealiste, intelectualiste sau cel puțin etice, în vederea obținerii unui efect sporit, ci dimpotrivă, din situarea pe același plan a oricărui fenomen natural care se vădește prin intermediul formelor și culorilor; din legitimarea și poetizarea oricărei manifestări vitale; din egalizarea tuturor valorilor universului vizual. Astfel, în timp ce pe vremuri majoritatea artiștilor devotați vechilor prejudecăți academice sau, în cel mai bun caz (cînd nu era vorba de creatori geniali, pentru că aceștia au fost, am putea spune, întotdeauna impresioniști) dispuși să facă o evaluare obiectivă a lucrurilor, erau obișnuiți să le subordoneze pe unele față de celelalte urmînd un riguros criteriu clasico-scolastic socotind lumea ca pe o îmbinare de figuri și de spectacole mai mult sau mai puțin semnificative, mai mult sau mai puțin interesante din care era necesar să alegi, sau pe care trebuia să le modifici în compunerea și executarea operei de artă, pictorul impresionist, lăsînd de o parte

orice considerație extraartistică și încredințîndu-se numai puterii sale imaginative și lirice, avea să dovedească cum totul ar putea fi subiect al frumosului și al poeziei dacă este contemplat de ochiul unui creator ; și că oricare ființă, loc, lucru, precum și oricare parte a lui era capabilă să oglindească și să sugereze ideea divină a frumosului, prin urmare demn ca oricare altul de a fi studiat, iubit, reprezentat.

Or, tocmai pe urmele acestei concepții mai libere, mai generoase, mai profund poetice despre realitate, figura umană, animalul, cel mai nesemnificativ colț al naturii, orice lucru neînsuflețit — o unealtă, un pahar gol sau, știu eu, o zdreanță mototolită — au căpătat aceeași valoare ca *elemente artistice pure*, nediferențiate de altceva decît de culoarea și de forma lor și au putut să capete toate un loc, fără sacrificarea vreunuia sau altuia, sau să devină, fiecare în sine, subiect și temă într-o operă de artă.

Numai că dacă impresionismul, vorbind din punct de vedere spiritual, și-a revendicat, după cum se vede, pan-lirismul lumii (fie-ne iertat ciudatul cuvînt) îngădu-i-se artistului o totală libertate de inspirație din care beneficiază și va beneficia de acum înainte mereu, el nu a reușit să devină imun, ca școală de pictură, la flagelul falselor teorii și la o oarecare unilateralitate a viziunii care, era fatal, cu trecerea timpului l-au împins la sleire și moarte.

Am vorbit prea adesea de ceea ce a fost teoria impresionistă, ca atare nu mă voi repeta aici. Voi spune numai, rezumînd într-un fel, că bazîndu-se pe principiul preferinței pentru sensibilitate în detrimentul imaginației și în favoarea spiritului de analiză în locul celui de sinteză, el impunea pictorului nu numai să redea cu prospețime și spontaneitate impresia pornită de la lucrurile din jur,

ci să o facă chiar în acel loc și chiar în momentul provocării emoției, în cel mai scurt timp posibil și silindu-se să zugrăvească cu cea mai mare fidelitate și precizie nuanța deosebită, aspectul trecător, de moment, unic al persoanei, locului, sau lucrului care îi stîrniseră fantezia.

E ușor de dedus din aceasta că în timp ce repeziciunea reprezentării conferea operei picturale o savoare și o vivacitate necunoscute înainte, ea era totuși cauza pentru care realitatea pictată nu se mai înălța, în reprezentare, la plenitudinea și universalitatea expresiei care sînt rodul unei fericite îmbinări a sensibilității și voinței și care — pe scurt — constituie stilul, ci dimpotrivă se pierdea în efemeritate, în anecdotic și uneori, pur și simplu, în ilustrativ.

Oricum, nu este suficient să te scuturi de tradiționalism și să reabilitezi o facultate ignorată dacă nu ai asimilat partea sănătoasă a tradiționalismului și nu ai învățat să folosești în măsura cuvenită facultatea disprețuită. Dar neînțelegerea acestui adevăr — puțin cam complicat poate, dar limpede pentru cine a reflectat adînc asupra problemelor artei — nu a fost singurul defect al școlii impresioniste. Un altul — și poate mai grav — a fost modul său de a concepe universul fizic. Jules Laforgue, citat de mine în altă ocazie, care a fost și rămîne cel mai pătrunzător dintre exegeții acelei școli, are în ale sale *Mélanges Posthumes* un paragraf care reflectă tocmai această concepție. „Impresionistul — spune el — vede și redă natura așa cum este, adică numai prin vibrații colorate. Nici desen, nici lumină, nici modelare, nici clarobscur... toate acestea se rezolvă de fapt în vibrații colorate și trebuie să fie obținute pe pînză numai prin intermediul vibrațiilor colorate". Desigur, este firesc și era chiar le-

gitim — iar știința îi convingea în acest sens — ca pictorii impresioniști, în revolta lor împotriva școlii și a rigidității ei, să nu vadă în natură altceva decît un spectacol luminos și scînteietor, construit, dacă se poate spune astfel, dintr-un freamăt tremurător greu de prins și care, pentru a putea fi transpus pe pînză, îi obliga să recurgă la acea manieră a lor de a picta doar în tușe și în fluturări de culori pure și vii. Nu este mai puțin adevărat că duse pînă la ultimele limite cum au fost ele la Claude Monet, o astfel de viziune și un astfel de sistem nu puteau — datorită neglijării treptate a tuturor celorlalte calități ale lucrurilor reprezentate în vederea redării doar a vibrației luminoase — să nu ducă la o pictură inconsistentă, prea subțire și vaporoasă în care formele și corpurile se risipesc, se evaporă, se topesc și se dizolvă în fluiditatea aerului pînă cînd totul dispare și se înecă într-o orbitoare lumină albă.

Pentru că așa tindea să devină pictura impresionistă, dacă nu chiar fusese astfel. Pictură care, dacă la prima vedere poate să mîngîie și să rețină în treacăt ochiul privitorului nu poate cu nici un chip să satisfacă dorința de concret, de corporalitate și varietate cerute de alte simțuri care, împreună cu ochiul, participă la perceperea operei de artă. Or, tocmai din aceste motive impresionismul, deși lărgise hotarele și produsese opere de mare frumusețe nu putea să dureze și n-a durat. Cîțiva dintre pictori, cei mai profunzi și cu aspirații mai înalte, după ce au asimilat ceea ce era bun în descoperirile și reformele impresioniste nu au întîrziat să-și dea seama de pericolul care pîndea școala și să se debaraseze de ea; pînă cînd unul dintre ei — și nu cel mai neînsemnat — anume Paul Cézanne, le-a întors pur și simplu spa-

 tele atașîndu-se din nou de lucruri, reconsti-

tuindu-le artistic în materialitatea lor, reafirmînd volumul, clarobscurul, desenul și tot ceea ce negaseră ceilalți a început acea reacție care durează de mai mulți ani și în care sînt angajate toate forțele tinerilor pictori din Franța.

Ca să ajungă, oare, la un exces contrar? Vom vedea. Deocamdată să ne ocupăm de cei doi artiști ai noștri care se află în primele rînduri.

Mai întîi Picasso. Pablo Picasso nu a fost întotdeauna acel artist neliniștitor care-i descumpănea pe critici, îi deruta pe colegii de breaslă, îl înspăimînta pe micul burghez, așa cum este el cunoscut pe aici de cîtăva vreme. Cînd l-am cunoscut acum un deceniu la Paris (avea vreo 20 de ani și abia sosise din Andaluzia, de la Malaga) el picta peisaje, portrete și scene din viața pariziană care nu se deosebeau cu nimic de exercițiile preferate de bravul tinerel independent de atunci, poate printr-o mai mare îndrăzneală a desenului și printr-o mai puternică și aproape sălbatică exaltare a culorii. E adevărat că încă de pe vremea aceea, cel puțin din 1902—1903, și anume de cînd acele prime încercări au fost urmate de căutări mai îndîrjite și mai bărbătești se întrevedea deja în pictura sa ceva care era ca o preocupare spre ordonare și stil. Vreau să spun că el, fie că studia, după Toulouse-Lautrec, lumea cocotelor, noctambulilor și a alcoolicilor, fie că experimenta modern interpretarea grotescă sau tragică a viciului, mizeriei și a durerii, inspirîndu-se din maniera lui Goya, El Greco, Signorelli (deoarece Picasso fiind dotat cu un simț al culorii deosebit de dezvoltat a înțeles, a iubit și s-a hrănit cu cele mai diverse forme de frumusețe forțîndu-le însă pentru a-i servi personalitatea) arta sa se îndepărta, tot mai mult, atît ca spirit, cît și ca tehnică de improvizația și inconsistența celei

impresioniste ; și investigînd tot mai adînc natura o interpreta mai complex, mai aspru și mai dramatic. Cine cunoaște și-și amintește dulcea gravitate a unor opere de atunci — o femeie care sărută cu dragoste un corb, două tinerele melancolice așezate goale pe pămînt, un cerșetor cu o traistă plină cu flori veștede și triste, o grămadă de trupuri sărmane pe trotuar — nu poate să nu găsească semnele unei revolte hotărîte împotriva școlii al cărei triumf se stingea. Însăși culoarea, cu negrul care se introducea în gama albului și albastrului însemna un protest. Și protest era întreg ciclul de opere care a venit după aceea. Ciclu pe care putem să-l numim picaresc. Să ne amintim. Exoduri melancolice de saltimbanci, trupe rătăcitoare de comici de tîrg înfometați, amintind umilințele și eșecurile de tot felul, în timpul unui popas pe marginea șoselei, într-un ținut sterp, secătuit, sărac și gălbejit ca și ei, fără un adăpost pentru mii și mii de inși ; arlechini și paiațe istovite, vagabonzi prin mahalalele marilor orașe, sau așezați în pragul barăcilor, urmărind cu ochi lacomi pe Colombina care, în sandale și abia învelită cu o fustiță în carouri și cu un copil în brațe, aleargă într-un du-te-vino de la cort la cazanul cu mîncare. în timp ce un plod ceva mai măricel se învîrte de colo-colo încărcat cu toba și cu pălăria cu zurgălăi a lui taică-său sau zburdă împreună cu cîinele dresat printre vechituri și goarne ; atleți cu tricouri vineții sau albăstrii fălindu-se cu monstruoșii lor bicepși, lîngă enorme haltere trucate, sau rușinîndu-se de sărăcia lor ; vagabonzi și cerșetori resemnați, obișnuiți cu orice, tîrîndu-și oasele lor obosite pe asprele cărări ale pămîntului sub un cer cenușiu și pustiu.

Guillaume Apollinaire, care a scris la vremea aceea, despre Picasso, observa — făcînd
 aluzie tocmai la acele opere — sobrietatea

către care tindeau căutările sale și reîntoarcerea la o înțelegere mai generală a lucrurilor văzute în corporalitatea lor, care nu mai erau dizolvate de diferitele accidente ale iluminării și ale reflexelor. „Culoarea are o tentă mată de frescă, liniile sînt hotărîte. Gustul lui Picasso pentru trăsătura care fuge se schimbă, pătrunde și produce exemple aproape unice de puncte uscate lineare în care aspectele generale ale lumii nu sînt alterate de lumina ce modifică formele prin schimbarea culorilor".

Totuși pasul hotărîtor, cel care trebuia să-l poarte pe artistul nostru într-un domeniu de experiențe mult mai avansate nu a fost făcut decît cîțiva ani mai tîrziu și anume cînd el, după ce se îndepărtase treptat de felul de a vedea al impresioniștilor, a găsit într-o artă opusă acesteia o bază mai solidă căutărilor sale ulterioare. Această artă a fost pictura și sculptura Egiptului antic și cele înrudite cu aceasta — și poate chiar originar sintetice — ale popoarelor din Africa meridională.

Un alt artist înaintea lui, și anume Gauguin, fugind de fotolatria și de detaliul specific impresionismului pur se refugiase în studiul acelor lumi artistice primordiale, dar înarmat fiind cu intelectualismul său — și orice ar spune fanaticii săi — cu afecțiunea pentru falsele fastuozități simbolice nu știuse să rețină decît o anumită armonie și generozitate crezute de alții sublime sau religioase dar de fapt doar decorative și literare. În schimb Picasso, odată ajuns la înțelegerea și dragostea pentru acea artă naivă și mare, simplă și expresivă, grosolană și rafinată în același timp a știut de îndată să-și însușească virtuțile ei esențiale și întrucît acestea constau din interpretarea realistă a naturii prin deformarea aspectelor sale potrivit unei necesități lirice oculte, cu scopul de a-i intensifica sugestivitatea, el s-a dedicat de atunci în-

colo transpunerii adevărului în operele sale, transformîndu-l și deformîndu-l; nu însă cum făceau maeștrii săi ci — așa cum îl învățaseră ei, fiecare printr-un exemplu deosebit —, urmînd propriile chemări ale sufletului său modern.

Aici ar trebui poate să explicăm ce trebuie să se înțeleagă prin deformarea artistică a lucrurilor potrivit unei legi lirice, întrucît pe ea se bazează în întregime noua înțelegere a desenului și a formelor operelor de artă; dar în afară de faptul că am explicat-o pînă la un anumit punct cu altă ocazie sper în continuare să fac să fie întrezărită cel puțin dacă nu înțeleasă (scriu în patria lui Ettore Tito, Gemito, Bistolfi, Mancini, Sartoria și a altor fenomene de acest gen!).

E de ajuns să spun, deocamdată, că pentru anumiți artiști planurile, masele și contururile lucrurilor pot avea proporții, raporturi și mișcări total diferite de acelea pe care le percepe omul obișnuit; independent de întrepătrunderea lor cu elemente ale unei realități concepute științific sau practic; pot în sfîrșit să fie considerate ca simple fapte picturale care pot fi transformate, deplasate, deformate în vederea obținerii unei armonii pur artistice în care adevărul trăiește eliberat de orice logică experimentală și numai ca pretext sau semn de care se servește artistul pentru a stîrni o sugestie privitorului. Un cap prea mic, un braț prea gros, un spate cocoșat, un picior schilod, un trunchi de copac aplatizat și o casă strîmbă și alte lucruri de acest fel pe care omul obișnuit le socotește greșeli grosolane și hazlii nu sînt altceva decît aspectele necesare ale unei frumuseți mai adînci, în acea manieră în care imaginea forțată sau adjectivul discordant al unui poet sînt mijloacele legitime pentru a amplifica viziunea pe care încearcă să o sugereze pen-

 tru a-i sparge hotarele și pentru a o face

să continue în vibrații infinite în fantezia cititorului. Amintiți-vă de acel „zace *răsucit* și mîndru" cu care Dante face din Capaneu o figură granitică, eschiliană; sau de acel „Danton palid, *enorm*" al lui Carducci, sau — ca o violentare a culorii — de „cărările aurite și grădinile" lui Leopardi. Ca să nu mai vorbim de străini și mai ales de moderni. Să ne întoarcem, așadar, la ale noastre.

Plecat, prin urmare, de la ceva care seamănă mult cu impresionismul, iată că Pablo Picasso, înaintînd din treaptă în treaptă, ajunsese în fruntea grupării opuse acelei școli; cu alte cuvinte, după ce s-a mulțumit, ca atîția alții, să culeagă și să fixeze un moment trecător al naturii în splendoarea sa ajunsese, pe calea meditațiilor și a experiențelor, la concluzia că arta adevărată este sintetică și că nu există sinteză fără sobrietate, generalizare și concretețe. Și dacă el ar fi fost — dar nu este — ușor de mulțumit ar fi putut să se resemneze și să fixeze studiile sale ulterioare pe pivotul acestui adevăr. Dar, făcînd astfel, ar fi repetat pur și simplu curba pe care o descrie de fapt orice inteligență artistică care, pornind de la o afirmație de ultimă oră se reîntoarce insesizabil și se fixează la o afirmație veche de cînd lumea și contrară celeilalte. Picasso în schimb — spirit îndrăzneț și neliniștit ca nimeni altul — nu s-a mulțumit cu un astfel de rezultat al studiilor sale, ci, abia ajuns la acest nou mod de a înțelege lumea, a și început să înfrunte diferitele probleme care deja i se înfățișau, căutînd să le rezolve.

Prima dintre aceste probleme era aceea a volumelor. Cine a urmărit discursul meu a înțeles și de ce am insistat — poate chiar peste măsură — asupra faptului că unul dintre puternicele motive de reacție la impresionismul teoretic a fost incapacitatea acestuia de a reda materialitatea lucrurilor. Pi-

casso, unul din cei mai curajoşi partizani ai revoltei, întorcîndu-se la artele primitive şi barbare care îşi trag toată puterea lor de observaţie din ceea ce esteticianul american Berenson numea valori tactile, nu făcuse altceva decît să împingă la extrem protestul său. Numai că i-a fost de ajuns să adîncească o vreme studiul acestor arte pentru a-şi da seama cît de adînc poate să pătrundă în căutarea şi-n exprimarea acelor valori un pictor cizelat de cultură şi cu o sensibilitate modernă.

De fapt, nu este suficient să afirmi, în pofida impresionismului, că în perceperea vizuală a realului simţul tactil are, pentru amintirea experienţelor precedente, tot atîta importanţă ca şi cel al văzului şi prin urmare nu este vorba să redai volumul într-o măsură mai mică decît culoarea obiectelor şi fiinţelor reprezentate ; trebuie să ne întrebăm şi dacă, pentru a fi evidente, cunoştinţele noastre despre volume nu impun un fel de a picta cu totul necunoscut antichităţii. Desigur că atunci cînd de exemplu noi privim un obiect nu putem să-i vedem decît laturile şi planurile expuse perspectivei obiectivului ochiului nostru, ca să-i spunem aşa ; dar nu e mai puţin adevărat că fie pornind de la o experienţă anterioară, fie dintr-o intuiţie bazată pe o analogie noi cunoaştem, şi am putea spune, simţim şi părţile acelui obiect care sînt ascunse vederii noastre. Să ne închipuim că avem în faţă un obiect oarecare. Să zicem — pentru a alege un obiect pictat de nenumărate ori de artistul nostru — o vioară. Este aşezată pe o masă şi nu-i vedem decît piezişă planul, faţa cutiei şi profilul gîtului curb. Cine ar voi să o picteze după criteriile întregii picturi anterioare ar trebui să se mulţumească cu aceste planuri şi aceste linii ; totuşi,nu este oare un fapt că procedînd astfel s-ar sacrifica o parte a realităţii pe care noi

o cunoaștem, întrucît chiar ochii noștri ne-au revelat altă dată că vioara nu este constituită numai din acele linii și planuri ci și din spatele cutiei, din cealaltă jumătate a feței și a gîtului și că adînciturile laterale au o curbă armonioasă care acum nu se vede? Iar dacă obiectul care ne stă în față are o formă pur geometrică ca de pildă o casă, un trunchi de copac, o găleată, un pahar, observația ar deveni și mai evidentă. Or, plecînd tocmai de la această considerație Pablo Picasso a născocit o nouă manieră de a picta capabilă să interpreteze ființele și spectacolele naturale în totalitatea lor. Dar care este această manieră? Iată un lucru care nu este ușor de spus fără riscul de a deștepta o falsă bănuială de teoretizare sau cel puțin de mecanicism în legătură cu cercetările sale care, din contră, aparțin numai picturii și artei. Voi încerca, totuși, să mă fac înțeles.

Este clar în primul rînd, că această proiecție integrală a realității pe o suprafață plană nu poate fi făcută după un sistem riguros; ea este realizată independent de orice regulă prestabilită urmînd criterii strict poetice și numai în acele cazuri în care se impune ca necesar frumosul. De fapt, atunci cînd este vorba, pentru Picasso, să interpreteze în totalitatea volumelor sale o persoană, un obiect sau un peisaj, el nu va proceda ca un geometru descompunînd laturile acestuia în tot atîtea figuri care să fie așezate unele lîngă altele, ceea ce ar fi absurd și ridicol; ci, mai curînd, punînd de acord cunoașterea internă cu senzația parțială, va așeza alături de imaginea care îi este prezentată suprafețele ascunse pe care însă le simte cu adevărat aparente, fațadele și profilurile în varietatea și armonia proporțiilor, totul interpretat și ordonat în așa fel încît să atingă o unitate perfectă și vie. Astfel, dacă luăm exemplul viorii, părțile nevăzute vor apărea în reprezentarea pe

care o dă pictorul nostru acelui instrument desfăcute și descompuse în volumele lor alături de cele care se văd — fața ascunsă se va întinde pe masă, adîncitura va alungi curba sa arcuită, partea opusă profilului gîtului își va reface forma într-o zbatere laterală de lumini și de umbre, sau mai bine-zis el va topi acele lucruri în elementele lor emoționale — linii, racursiuri, nuanțe de tonuri — va da suma emoțiilor pe care le-a primit, va face, într-un cuvînt reconstituirea realității unei viori care nu este decît un rezumat strict pictural, pur liric.

În mod asemănător figura umană va fi analizată de el din toate perspectivele prin intermediul unui gen de măsurători cu scopul de a-i pune în evidență volumul cubic (de unde și numele de Cubism dat unei asemenea picturi); figura umană va fi etalată, ca să zicem așa, în fața ochilor ca rezultat al unei refracții circulare reușind astfel ca spectatorul să aibă o viziune întregită, definitivă și imuabilă a realității.

Însă o face — e bine să atragem atenția — nu în acel mod în care au încercat alții să i-o sugereze schematizînd și stilizînd masele și liniile cum procedează, de exemplu, oribila școală a lui Beuron, pentru că arta lui Picasso în loc să conducă formele la un tip fix, invariabil și impersonal le descompune într-o infinită varietate a aspectelor lor, le cercetează, le scrutează și pune în evidență multiplele lor caracteristici și aparențe. Numai că aceste descompuneri, aceste deplasări ale perspectivei, în sfîrșit acest efort de a extrage toate înfățișările diferite ale adevărului și de a le expune pe același plan, ar fi mai zadarnic ca oricînd dacă opera care rezultă ar trebui să piardă și o parte cît de mică din puterea sugestivă. Și aceasta s-ar întîmpla neîndoielnic dacă Picasso s-ar preocupa în primul rînd de analiza picturală a volumelor.

De fapt o astfel de analiză nu este pentru el decît o rețea melodioasă de linii și culori, o muzică de tonuri delicate, mai luminoase sau mai închise, calde sau reci, al căror mister trezește bucuria în cel care privește ; cert este că Picasso, rezolvînd problema volumelor a rezolvat și pe aceea a desenului și a luminii. Știm deja că de mai multă vreme desenul nu mai avea pentru el misiunea de a strînge și de a modula corpurile în contururi precise, unind parte cu parte după logica inerentă a fiecărei ființe și a oricărui lucru reprezentat. Mai întîi partea sănătoasă a impresionismului și mai apoi maeștrii primitivi îl învățaseră să considere desenul ca un instrument de deformare liberă și îndrăzneață. Acum acesta are pentru el pur și simplu valoarea unei hieroglife cu care se scrie, pentru cei care știu s-o citească, un adevăr intuit liric. Drept pentru care, înarmat cu acest instrument ductil, capabil de mii de nuanțe și de subînțelesurile cele mai subtile și mai părelnice, Picasso în loc să răstălmăcească aspectele obiectelor reprezentate cu scopul de a face o descriere completă a lor face mai degrabă înconjurul lucrurilor înseși, le examinează din punct de vedere poetic din toate unghiurile, înregistrează și redă impresiile succesive, în sfîrșit le înfățișează în totalitatea și continuitatea lor emoțională cu aceeași intensitate și libertate cu care impresionismul redă numai un singur aspect și un singur moment.

În ceea ce privește lumina, din moment ce artistul nostru nu vrea să reprezinte în tablouri natura cu aspectele ei și să facă o urzeală de valori picturale pure, destinată să sugereze în mod tainic (matematic am spune, acceptînd că matematica ar putea să fie fondul picturii, așa cum este al muzicii) o semnificație a concretului, în ceea ce privește lumina și reflexele este firesc, repet, să fie

considerate ca simple pete cromatice printre cele ale altor obiecte, căpătînd cel mult formă și corp definitiv, și devenind, într-un anume sens, ele însele obiect.

Impresionismul topise cele mai solide mase în vibrații luminoase ; nu este oare uimitor ca o artă care este exact negarea impresionismului să ia în considerare lumina ca pe ceva măsurabil și controlabil, cel puțin cînd se așază potolită pe un punct oarecare al lucrurilor ?

Oricum, pictura artistului nostru folosește tocmai astfel de mijloace pentru a comunica senzații grandioase și severe pe care le vom pretinde în zadar celor mai mulți dintre pictorii buni de acum sau din trecut. Cu o sobrietate a tușei, din zi în zi tot mai accentuată, el știe să creeze imagini de o frumusețe delicată și în același timp viguroasă. Figuri a căror viață intensă rezultă din rigiditatea, din expresia lor obținută tocmai printr-o riguroasă punere în valoare a volumului fiecărei părți — naturi moarte care sînt ca niște întruchipări cristaline și metalice învăluite într-o poezie ocultă și neliniștitoare, în care soliditatea fiecărui lucru trezește ideea de eternitate — peisaje granitice care te duc cu gîndul — lăsînd deoparte culoarea — la acel

terrible paysage
Que jamais œil mortel ne vit

despre care vorbea Baudelaire ; în care acoperișurile ascut și multiplică crestele lor, în care pămîntul pare să sufoce rodul sînului său sterp pentru a aduna toate sevele într-un falnic palmier, în care o unică tentă de culoare cîntă ca o pasăre singuratică pe o plajă pustie. Opere în care obscuritatea și misterul sporesc vraja și neobișnuitul poetic. Uneori, ce-i drept, obscuritatea arabescului devine aproape tenebroasă iar pericolul care pîndește această artă este că atinge atîta pro-
 funzime încît poate să degenereze într-un soi

de metafizică picturală : evident, singurul său defect care apare mai ales în reprezentarea oamenilor este persistența unui anumit aer învechit la care ajunge, un fel de gust arhaic pe care spiritele moderne de astăzi îl detestă. Și vorbesc de spirite alese pentru că, dacă arta lui Picasso este, după cum am spus, de o importanță unică, de o puternică originalitate și destinată unui mare viitor, astăzi nu poate fi înțeleasă și iubită decît de puțini ; și abia mult mai tîrziu sau cine știe, poate niciodată va plăcea mulțimii — Dar mulțimii —, spunea înțeleptul Bione, îi place numai dacă este o pastișă, siropoasă și dulceagă.

Și iată-ne ajunși la Georges Braque. Pentru că am insistat atît de mult asupra lui Picasso aceasta mă scutește să re-trasez cursul și desfășurarea artei lui Braque — pentru că n-aș face decît să mă repet — un astfel de curs și o astfel de desfășurare fiind, dacă nu întru totul egale cel puțin paralele, ele conducîndu-i pe cei doi colegi la un mod aproape identic de a vedea și de a se exprima.

De fapt, pornit ca și Picasso de la un fel de impresionism, acesta nu a întîrziat să se îndrepte către o formă de artă care, mai puțin unilaterală decît aceea aflată atunci la modă, să poată reconstitui realitatea în pacea sa sobră și neclintită interpretînd-o mai generos ; nu însă în ce are ea lucitor, trecător și plin de străfulgerări, ci în ceea ce inteligența logodită cu sensibilitatea percep ca permanent și de neschimbat, concret, sub nesfîrșita curgere a iluminărilor și stărilor.

N-aș putea spune cu precizie unde se află, în cariera sa, primul indiciu al acestei schimbări de direcție ; dar deja în unele peisaje pictate către 1907—1908 în sudul Franței viziunea lucrurilor ca volume și preocuparea pentru sinteză se exprimă extrem de limpede.

Sînt simple vederi de apeducte gigantice aruncate peste prăpăstii, ale căror arcuri rigide și înălțate depășesc vîrful plantelor înțepînd parcă cerul ; drumuri albite, străjuite de ziduri înălțate pe buza unei rîpi bolovănoase ; sate înșirate pe stînci sterpe ivindu-se dintr-o pădure deasă.

Însă Braque privind cu ochiul său modern aceste sărmane și goale alăturări ale naturii cu creația umană le pătrunde, le desfășoară liniile și le împuținează nuanțele în așa fel încît opera sa capătă dintr-o dată o măreție și o îndrăzneală uimitoare. Arcuirile, pietrele, zidurile, copacii, casele analizate și scrutate în structura lor se fixează ca într-o uluire de lucruri nepieritoare, într-o unitate și omogenitate de concepții spirituale. Mai tîrziu el va picta porturi solitare la poalele unor stînci abrupte în care bărcile se leagănă priponite lîngă case mizerabile cu uși mari, negre, căscate în fața mării. Va picta oameni și naturi moarte, iar stilul său va deveni tot mai riguros, mai logic — am putea spune — purtînd lucrurile vremelnice către o existență extratemporală absolută. Desigur, lui îi lipsește nestatornicia care face din Picasso un prodigios compendiu viu al unui deceniu de căutări picturale. În schimb, cîtă dragoste, cîtă acuitate și delicatețe în operele sale, mai ales în cele mai recente ! Naturi moarte reprezentînd mormane de obiecte casnice pe o masă, instrumente muzicale, mere, stofe și tacîmuri, fructiere pline vîrf, în care fețele cristalului, reflexele lemnului și ale încrustațiilor, cutele țesăturilor creează o magie prismatică care te duce cu gîndul la singurătatea ghețarilor alpini. Și tocmai această dragoste, această delicatețe îl deosebește pe francez de spaniol. Picasso, cu sufletul plin de un foc aproape sălbatic, închide în tonalitățile joase și în desenul aparent algebric al tablourilor sale violența surdă a dramei ; Braque, cu o teh-

nică aproape tot atît de riguroasă obține un anumit calm muzical, ușor și în același timp sever. Dar amîndoi, fără să trădeze propria origine, ci din contră legîndu-se de cea mai profundă tradiție a neamului lor inaugurează o școală de artă, desigur nu lesne de înțeles pentru moment, dar demnă și capabilă de un viitor glorios.

Cubismul și dincolo de el

— 1 —

Cubismul este un cuvînt impropriu, dar deja consacrat, prin care se desemnează o mișcare artistică ce marchează o răsturnare și o schimbare radicală a valorilor curente ale esteticii moderne. Să vorbim despre cubism și despre posibilitățile de a fi continuat.

— 2 —

S-a scris mult despre cubism în ultimii doi sau trei ani dar de fiecare dată destul de încîlcit. I s-a atribuit acestei forme de artă un caracter ori prea științific, ori prea intelectualist, ori prea metafizic. În realitate este vorba de un fenomen artistic care poate fi foarte simplu explicat: este rezultatul firesc al unei tendințe a picturii ușor de urmărit în mai multe opere ale unor maeștri din trecut, dezvoltată cu mai multă conștiință de cîțiva din marii artiști moderni.

Destul de limpede așadar.

— 3 —

Cine ar dori să invoce [illegible] celebre de precursori ai cubismului ar putea cita pe Masaccio, El Greco, Rembrandt și Tintoretto,

fără să meargă pînă la primitivii noştri, la bizantini, la egipteni, la africani...

Pe toţi acei pictori care au încercat să exprime în operele lor — în loc de farmecul luminozităţii irizate al liniei suave şi supuse, al eleganţei vaporoase — soliditatea austeră a corpurilor şi obiectelor, greutatea, gravitaţia maselor, echilibrul planurilor şi al volumelor. Forţa clarobscurului.

(Dar voi nota în treacăt că sub acest aspect cea mai bună artă italiană al cărei merit principal constă tocmai în această sobrietate, soliditate, greutate, echilibru este de esenţă evident cubistă şi de aceea cubismul se armonizează în mod deosebit cu tradiţia noastră. Lucru pe care l-au înţeles unii critici francezi care îi acuză pe cubişti de exotism. Or, mama lui Picasso este italiancă.).

Numai că pictorii din trecut, despre care vorbeam mai sus, nu au dat niciodată un caracter teoretic cercetărilor lor; dimpotrivă, le-au pus în serviciul unor idealuri complet opuse celor ale noii şcoli şi ar fi, deci, ridicol şi zadarnic să-i socotim altfel decît generatori sau, mai bine-zis, germinatori (vezi disputa!) fatali şi inconştienţi ai ideilor artistice de azi. Primul care a conceput, a pus în practică (fără voia lui, totuşi) ideea cubistă şi a formulat primele principii ale doctrinei a fost Paul Cézanne. Într-o scrisoare din 15 aprilie 1903, el îi scria de la Aix-en-Provence lui Emile Bernard: *„Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône...* [1]

O mare parte a operei lui din perioada maturităţii poate chiar să fie considerată drept cubism potenţial.

---

[1] [...] să mai repet ce v-am spus aici: natura trebuie să fie abordată prin intermediul cilindrului sferei, conului (...) N. tr.).

— 4 —

Totuşi, dacă trebuie să-l socotim pe Cézanne drept primul mare iniţiator al cubismului, nu se poate să nu recunoaştem unei mişcări anterioare (şi mulţi o fac) meritul de a fi contribuit, într-o proporţie deloc neglijabilă, la înălţarea şi dezvoltarea sa, cu atît mai mult cu cît această înălţare şi dezvoltare pot părea, şi în parte sînt, chiar o reacţie la această mişcare. Mă refer la impresionism. Spărgînd legile desenului şi ale compoziţiei, aşa cum erau ele înţelese după Rafael şi Renaştere, propunîndu-se considerarea unui tablou nu ca o reprezentare a unui spectacol mai mult sau mai puţin interesant, ci ca un complex de culori şi de linii ordonate ritmic; legitimînd deformarea perspectivei şi a desenului, în vederea unei mai mari libertăţi expresive şi a unei amplificări lirico-picturale, impresionismul pregătea calea către conceptul de pictură pură. Concept care, împreună cu cel al masivităţii greoaie a realului (opus teoriei luministe-impresioniste) şi cu cel al reprezentării sintetice integrale a lucrurilor constituie baza proprie a cubismului.

— 5 —

Aşadar, cele trei principii estetice pe care se bazează cubismul sînt: pictură pură (îl pun pe acesta înaintea celorlalte drept fundamental); realul perceput în soliditatea şi greutatea sa; reprezentarea integrală a lucrurilor. Va trebui să le aprofundăm şi să le ilustrăm pentru a face ca această mişcare artistică să fie înţeleasă, sau chiar iubită.

— 6 —

Pictura pură. E destul de greu, îmi dau seama, să ajungi să exprimi în cuvinte ce se poate înţelege prin pictura pură (substanţa

intimă a unei arte nu se revelează decît prin arta însăşi). Astfel, nimic mai simplu decît să fii înţeles greşit : să faci pe ceilalţi să creadă că vrei să vorbeşti despre o artă prin artă ; despre ridicarea la rang de sistem a hipersensibilităţii ochiului de profesionist al pictorului ; despre o evaluare excesivă sau exclusivă a procedeelor luate în sine — tuşă apăsată sau reţinută, culori distribuite într-un anume chip şi nu altfel, semne strecurate, aspre sau nervoase, sau orice alt artificiu de felul acesta.

Totuşi, cred că nu e imposibil să mă fac înţeles. Aşa că voi încerca.

Trebuie, înainte de toate, să ne întrebăm ce au căutat să afle pînă acum într-o pictură majoritatea spectatorilor — fără a-i exclude de aici pe critici. Dacă evocăm din amintirile noastre conversaţiile auzite sau cărţile citite, putem uşor spune multe lucruri în afară de plăcerea resimţită în faţa picturii, luată în puritatea şi în specificul ei de artă nedeosebită, în ultimă analiză, de toate celelalte arte.

Şi să formulăm astfel răspunsul nostru : marea majoritate a căutat pînă acum într-un tablou :

I) un anumit spectacol sau eveniment (tabloul de gen, religios, istoric etc.) ; o persoană anume (portret) ; un loc oarecare (peisaj) ; nişte obiecte (natură moartă), reprezentate prin intermediul elementelor luate din realitatea comună a lumii vizibile, dacă sînt imaginare ; iar dacă sînt reproduse după natură : potrivit aspectului lor obişnuit, cunoscut tuturor prin mijlocirea experienţei şi prin obişnuinţă, deci evident şi uşor de recunoscut.

II) dacă este vorba de primele două cazuri (eveniment, scenă, anecdotă sau portret) a căutat o mişcare dată a personajelor, o anume expresie, stare sufletească sau de caracter care rezultă din trăsăturile fizionomiilor,

din poziția membrelor, din gesturi, din atitudini, din mimică.

III) în cazul peisajelor și al naturilor moarte, a căutat un anumit sentiment sau o evocare poetică a realității, comunicate printr-o reprezentare liberă sau fantastică a realității, în care elementele acesteia (cîmpuri, case, drumuri, ceruri, rîuri ; sau fructe, flori, unelte etc) contribuie cu înfățișarea lor pe care o recunosc la trezirea amintirii despre locuri, emoții, lucruri și așa mai departe.

În toate cazurile, caută expresii, caractere, sentimente, evocări ale amintirilor ... (nu vorbesc, ca atîția imbecili, despre aceia care caută în pictură învățăminte, ilustrări ale unor teze umanitariste sau de alt fel, semnificații filosofice, religioase, etice, literare. Nici despre aceia care vor pur și simplu ca pictura să le încînte ochiul precum o țesătură veselă, bună numai să acopere o bucată de perete).

Puțini sînt aceia care cer de la o pictură numai imaginea.

Or, a căuta într-o pictură toate aceste lucruri frumoase înseamnă a căuta istoria, drama, psihologia, poezia descriptivă — în cel mai bun caz, poezia *tout-court*. Dar unde este pictura ? Și iată-ne ajunși la marea întrebare. Aici începe ceea ce noi numim pictura pură.

Maurice Raynal, un teoretician al cubismului, scria în urmă cu cîtăva vreme : „O pictură care să nu fie nici descriptivă, nici anecdotică, nici psihologică, nici morală, nici sentimentală, nici pedagogică, în sfîrșit, nici decorativă ... de fapt, pictura nu trebuie să fie decît o artă derivată din studiul formelor, pentru un scop dezinteresat, adică fără nici unul din scopurile pe care le-am citat mai sus".

Așadar, prin pictură pură se înțelege interpretarea formelor către un scop dezinteresat,

adică formele considerate nu ca elemente care concură la compoziția unui organism pictural, care exprimă sau evocă ceva situat deasupra sau în afara lor; ci ca realități avînd în sine și numai în sine propria rațiune și armonie, care rezultă din combinația liniilor, planurilor și culorilor acestora, din jocul petelor de lumină și de umbră. — Din desen și din clarobscur.

Există un instinct pictural care te face să vezi lumea ca pe o urzeală de tonuri, mase și valori distribuite ritmic: conceptul de pictură pură este exaltarea și disciplinarea acestui instinct. Cei mai mulți nu cer de la un tablou, înainte de toate, satisfacerea ochiului și a intelectului prin intermediul unui arabesc armonios, și nu sînt sensibili la puterea sa emotivă, așeptînd de la pictură ceea ce altă artă ar putea să le ofere cu prisosință.

— 7 —

Arabesc, clarobscur. Factorii primi și *esențiali* ai picturii în puritatea sa sînt constituiți în așa fel încît nu pare absurd să spui că o pictură nu poate fi perfect apreciată dacă nu este capabilă să ofere o senzație de frumos, chiar și pusă cu capul în jos sau atîrnată în diverse poziții.

În același chip, tabloul respectiv poate fi chiar tăiat în mai multe părți și fiecare din ele luată separat să reprezinte un întreg pictural armonios. Ingres — suspectat de tendințe cubiste — afirma acest adevăr, adăugînd că sculptura greacă este sublimă tocmai pentru că și într-un fragment de coapsă sau de tors elenic se poate descoperi această armonie. Unica obiecție care se poate face unei astfel de afirmații este că fragmentul — deși armonios în sine — tot fragment rămîne,
 întrucît liniile, planurile sale, zonele clar-

obscurului sînt subordonate unui acord total, mai vast, avînd un centru necesar şi-şi găseşte logica lui perfectă, raţiunea lui de a fi în dezvoltarea, în prelungirea, în extinderea către acel centru, calculat de artist în momentul în care a conceput opera ca ansamblu.

Nimic mai mult. Şi a crede că un metru pătrat din *Susanna* lui Tintoretto, de exemplu (Salonul Carré de la Luvru, ar avea numai valoarea unui fragment *pur şi simplu* pentru că s-ar vedea doar o parte a figurilor, o mutilare a subiectului este o eroare grosolană — pe care o comit, dealtfel, toţi, deoarece nu au o idee clară despre ceea ce înseamnă pictura.

— 8 —

Ar putea părea după cele scrise mai sus că din conceptul de pictură pură ar trebui în mod necesar excluse sentimentul, expresia, poezia etc. Se va vedea ceva mai departe că nu este chiar aşa. Voi spune, deocamdată, că aceste lucruri indispensabile unei opere de artă cu adevărat frumoase trebuie să rezulte din acordul elementelor picturale pure — linii, tonuri, valori, volume, clarobscururi şi din calitatea lor intrinsecă. Oarecum la fel se întîmplă în muzică unde ele rezultă din combinaţia şi din calitatea intimă a notelor şi din acordul lor, iar nu din subiectul indicat în titlu şi în program — ca o concesie făcută publicului.

E vina criticilor incompetenţi şi a literaţilor plini de preocupări dinamice, logice, psihologice, descriptive că ne-au învăţat să căutăm într-un tablou ceea ce se găseşte în mod firesc în cărţi. Lucru care nouă ne pare la fel de absurd ca şi atunci cînd am cere zoologiei — să zicem — enunţuri matematice.

Cubiştii, punînd la baza doctrinei lor principiul picturii pure, intenţionează să se sustragă acestui lucru dezgustător.

— 9 —

Al doilea principiu, cel al realității interpretată în soliditatea și greutatea sa, constituie partea cubismului care se opune în modul cel mai direct teoriei impresioniste înțeleasă în mod riguros. Se știe că impresionismul concepea lumea vizibilă ca pe un ansamblu de vibrații luminoase, o curgere scînteietoare în care formele se diferențiau numai printr-o mai mare sau mai mică intensitate a tonurilor, prin distribuția diferită (simpatia de grupare și contrast) a culorilor spectrului. Cubismul vrea să reafirme concretețea tangibilă, osatura statică — materialitatea permanentă (cunoscută cu ochiul fiecărui organ senzitiv) dincolo de accidentele de lumină și de penel.

Impresionismul nega limitele, conturul: cubismul proclamă existența liniei și studiază dimensiunile planurilor pe care le include.

— 10 —

(Să zicem, tot între paranteze, că din motive asemănătoare, cubismul se află în opoziție directă cu alte forme de artă din care s-a inspirat impresionismul vădind astfel esența sa pur occidentală. Mă refer anume la artele orientului: pictura chineză și mai ales cea japoneză și persană, care au avut o anumită influență asupra celei moderne din Europa. Să mă explic.

Principalele caracteristici ale acestor arte, pentru cine le privește cu ochi de simplu amator, sînt însuflețirea, finețea și eleganța trăsăturilor; bogăția, armonia și suavitatea coloritului. O anumită cutezanță a desenului și a contrastelor care de asemenea frapează și tocmai această cutezanță a impresionat și a trezit emulația unor spirite înnoitoare. Nu-
278 mai că e de ajuns o examinare mai atentă

pentru a-ți da imediat seama de defectul lor capital și anume absența totală a simțului profund al realității, înțeleasă nu ca un pretext pentru dulci variații cromatice sau lineare, ci ca o exteriorizare a dramei lăuntrice a artistului — spun a artistului și trebuie să se înțeleagă drama de natură plastică în mod necesar și strict. Într-un cuvînt aceste arte oferă spectatorului mai degrabă o plăcere a ochiului sedus de impresia melodioasă și aproape caligrafică a liniilor, de iradierea pastelată a culorilor (în cel mai bun caz de dulceața poetică a unui loc sau a unei scene) decît de bucuria deplină a pătrunderii adevărului în frumusețea sa intimă și palpitantă. Le lipsește — precum artei ornamentale (cu care are multe asemănări) creată de unii pictori chiar și dintre cei vechi din Italia și din alte țări europene, ca de exemplu Gaddi, Benozzo Gozzoli, Pinturicchio, Van Eyck, Clouet ... — le lipsește acel realism sever, frămîntat, acel tragism care este propriu artelor occidentale și pe care aș fi ispitit să-l numesc creștin, dacă acest cuvînt nu ar fi atît de discreditat, tendențios, perfid și dacă semnificația acestui tragism n-ar apărea ca un semn caracteristic al capodoperelor egiptene, grecești primitive, etrusce și chiar romane.

Or, s-a văzut că tragismul și deplinătatea formează tocmai obiectul căutărilor cubismului).

— 11 —

Dar am vorbit despre volume, despre planuri, despre soliditate tangibilă etc. Iată un alt punct capabil să dea naștere la echivocuri și care trebuie clarificat, chiar cu riscul de a ne repeta. Cineva ar putea să considere de fapt că sfîrșitul cubismului se află în relief, în impresia de aruncare în afara tabloului a

maselor, la care a ajuns oarecum sculptorul în basorelief și altorelief.

Trebuie să spunem însă că este vorba de cu totul altceva.

— 12 —

Michelangelo, care pare să fi fost înclinat către o astfel de concepție despre pictură scria lui Benedetto Varchi: „Eu socotesc că pictura este cu atît mai apreciată cu cît se îndreaptă mai mult către relief". Este o prostie și, pentru că și-a făcut uneori din ea un precept, pictorul Sixtinei a comis acele grosolănii înghețate care sînt sibilele și profeții de pe celebra boltă. Cînd, în schimb, a urmat instinctul său înnăscut de pictor ca în *Păcatul originar*, același Buonarroti a dovedit că a înțeles mai puțin greoi problema volumelor, a clarobscurului și adesea a rezolvat-o în așa fel încît pictorii moderni pot să se folosească de exemplul său.

„O analiză mai atentă a lui Michelangelo ne îngăduie să spunem că mijloacele cubiștilor își trag de aici titlurile lor nobiliare", scriau Gleizes și Metzinger.

— 13 —

Cum trebuie deci pusă și rezolvată această problemă? Voi recurge încă odată la un exemplu. Să ne imaginăm un ținut, o casă, arbori, o colină. Pictorul cubist vede toate aceste lucruri ca pe un întreg omogen, fix, material, orînduit, stabil: și el vrea să redea tocmai aceste calități intime ale realității. Este evident că va fi necesar un studiu al structurii generale a peisajului. El va vedea că arborii, casa, colina, cîmpul sînt formate din suprafețe plane, convexe sau concave; — perpendiculare, orizontale sau oblice, avînd între ele un anumit raport de poziții, de pro-
280 porții și de dimensiuni. Totuși, această con-

statare de ordin pur științific nu răspunde decît parțial specificului realității care-i stă în față. Artistul simte dincolo de aceste forme ceva substanțial ; o plenitudine interioară, o asamblare — fie-mi iertat cuvîntul — care ar putea să se desfășoare într-o infinitate de suprafețe și în planuri ; în volume înlănțuite unele de altele ; ca o anatomie [1] densă în care înfățișarea vizibilă nu este decît unul dintre miile de aspecte posibile. Iată cum colina nu mai este o simplă ridicătură de pămînt — el îi intuiește structura interioară în secțiuni ; — casa : o mare cutie de zid din care nu se văd decît două laturi — el o percepe în totalitatea sa compactă — ; copacii : niște pari înfășurați într-un penaj de frunze ușoare — el le află totodată rețeaua fibrelor lor — ; cîmpul : o întindere de țărînă — el îi simte substratul unificator, stratificările subterane, volumul din adîncimi.

Ajuns să conceapă realitatea, artistului nu-i rămîne decît s-o scruteze în noile sale elemente pentru a aduce din ea pe pînză reflexul expresiv, emoțional și acesta ca dimensiuni și raporturi în mod necesar noi, adecvate scopului respectiv ; potrivit logicii și ritmului pe care i le dictează natura și temperamentul său specific.

Acest lucru trebuie să fie înțeles în interpretarea volumelor.

— 14 —

Iată-ne ajunși la al treilea și ultimul principiu : reprezentarea integrală a lucrurilor.

[1] Notez că acest mod de a înțelege adevărul derivă tocmai din noul sistem de experiențe anatomice (lărgind sensul). „Doctorul Doyen, după ce a congelat un cadavru, l-a tăiat în secțiuni transversale (frontale) și în tronsoane (orizontale). Au fost făcute fotografii ale acestor «secțiuni». Și tocmai pe această nouă anatomie au studiat pictorii"... Scapini : *Les marches du Sud-Ouest*, 1 Août 1911.

Am văzut că primul era o moștenire venită din partea fecundă a cercetărilor impresioniste, al doilea o reacție netă la teoria aceleiași școli ; aceasta din urmă deși nu este decît o prelungire a celui precedent, reconciliază impresionismul și cubismul în vederea unei reprezentări tot mai stringente și vitale a realității.

Dacă ar avea rost și n-ar fi puțin ridicol să folosim aici limbajul filosofiei am putea vorbi aproape de o antinomie a termenilor : impresionismul (teză), cubismul (antiteză) și am vedea soluția într-un cubism înțeles ca un impresionism succesiv — care ar fi sinteza. Dar ar fi mai util să nu ne depărtăm. Să reținem, totuși, cuvintele impresionism succesiv și sinteză : și să vedem care ar fi sensul care ar urma să li se atribuie, vorbind din punctul de vedere pictural.

— 15 —

Un ultim exemplu și o confruntare între maniera veche și cea nouă de a considera lucrurile ce urmează să fie reprezentate vor ușura evident sarcina noastră. De aceea să presupunem că este vorba de reprezentarea unui obiect oarecare : un fotoliu. Artistul tradițional, ultimul epigon al Renașterii, devotat legilor perspectivei de atîta vreme descoperite, fixate și învățate vede obiectul potrivit felului său de a observa ; sau din față, sau din profil, sau piezîș etc. și voind să-l picteze îi stabilește proporțiile, raportul exact cu lucrurile înconjurătoare, îi redă înfățișarea în mod unilateral potrivit acelor legi. Pictorul impresionist, privind relația într-un mod destul de asemănător, va picta din acel obiect latura care i se prezintă ochiului său ; dar deja eliberat de preocupările științifice (teo-

 retic obiective) ale predecesorului său, pér-

spectiva şi proporţiile vor fi modificate de lumină, culoare şi de formele a căror vecinătate poate influenţa aspectul obiectului. În cu totul alt chip va proceda pictorul cubist. Datorită unei experienţe anterioare, datorită unei observaţii pătrunzătoare progresive a tuturor părţilor care compun obiectul fotoliu el are o viziune mai completă a realităţii exterioare, multiplă şi în acelaşi timp unică. El i-a făcut înconjurul, îi cunoaşte toate aspectele, posedă imaginea lui totală. Scopul pe care şi-l propune va fi deci să rezume (cu ajutorul unor legi ale perspectivei şi plasticii sui-generis), să sintetizeze într-o vie unitate picturală impresiile succesive primite de ochiul şi de spiritul său.

— 16 —

A sosit momentul să reînnodăm firul discursului nostru şi să închegăm o primă concluzie. Aţi notat cum cele trei principii fundamentale ale doctrinei cubiste, întrepătrunzîndu-se pe măsură ce-şi dezvoltă conţinutul estetic, au ajuns să formeze un soi de urzeală în care se întrezăreşte deja schiţată întreaga caracteristică a şcolii. Va fi suficient să facem o ţesătură mai deasă pentru a o vedea clară şi bine conturată.

— 17 —

Rezumînd aşadar punctele principale ale celor expuse avem :

I) Pictorul cubist intenţionînd să fixeze în propria operă elementele picturale ale realităţii, adică să se exprime exclusiv cu mijloacele artei sale, în mod implicit este degrevat de misiunea de a prezenta sau imita obiectele şi fiinţele — lucrurile, în general, după aspectul lor obişnuit ; după caracteristicile şi expresia lor extrapicturală. De aici o

libertate maximă în folosirea, dispunerea reciprocă și dimensiunea respectivelor elemente deduse din acele obiecte, ființe — lucruri.

II) Considerînd realitatea în substanța ei voluminoasă și deci fiecare obiect ca un ansamblu sau desfășurare de volume, el își creează o lege de perspectivă lineară și spațială cu totul nouă, care, împreună cu principiul libertății mai sus amintit îi permite să dea operei sale o pecete de concretețe, de echilibru și de amploare fără egal.

III) În sfîrșit, concepînd și redînd adevărul integral — pe baza celor două principii precedente — el ajunge să obțină o mai mare varietate de mase, planuri și clarobscururi, atingînd o impresionantă bogăție de raporturi și de acorduri. Realizează astfel acea unitate lirică și acea sinteză care sînt țelul suprem al artei.

— 18 —

Cred că odată lămurite cu atîta claritate fundamentele teoretice ale noii arte; odată expuse, fie și indirect, metodele sale, nu ne va fi greu să imaginăm posibila ei aplicare, funcționare; evoluția și rezultatul ei. Artistul, care în mod normal se presupune că este dotat cu acele calități indispensabile numite doi ochi ageri, un creier bun, fantezie, sensibilitate și mult suflet — nu are decît să se sprijine pe aceste baze, să se folosească de libertățile cucerite, să ordoneze plastic datele realității, proiectînd impresiile sale într-un întreg ritmic — și iată cubismul.

— 19 —

Am definit cubismul, i-am ilustrat doctrina dar, înainte de a vedea dacă este posibil să trecem dincolo de hotarele ei, vom răspunde la cîteva din principalele obiecțiuni ridicate împotriva acestei școli de adversarii săi.

Prima obiecțiune : — Teoria cubistă — se spune — este interesantă ; eliberînd pictura de opreliștile imitației și de orice preocupare străină exprimării plastice pure a emoțiilor încercate de artist prin intermediul ochiului ; asociind în plus inteligența și voința cu actul creator permite realizări vaste, comparabile din mai multe motive cu cele ale celui mai bun clasicism, definitive într-un anumit sens și capabile să producă plăcere estetică cu adevărat autentică și profundă. În realitate însă pictura acestor novatori este descumpănitoare, lipsită de pecetea naturalului, de omenesc.

N-am putea da o replică mai bună acestei observații — produs al unui vicios cerc critic — decît amintind faimoasa povestioară rusă despre cei doi mujici care au găsit o blană.

Ivan : Grigori, ți-aduci aminte că mergeam ieri împreună pe drum ?

Grigori : Mi-aduc.

Ivan : Și că am găsit o blană ?

Grigori : Da.

Ivan : Și că am spus să o facem pe din două.

Grigori : Da, așa am zis.

Ivan : E adevărat că ai luat-o tu ?

Grigori : E adevărat.

Ivan : Și unde ai pus-o ?

Grigori : Ce să pun ?

Ivan : Blana.

Grigori : Care blană ?

Ivan : Păi, nu-ți aduci Grigori aminte că ieri mergeam...

Și tot așa, la nesfîrșit.

Fapt este că, cel care se opune astfel rezultatelor picturii cubiste, deși admite fecunditatea teoriei, nu știe să se dezbare de ve- 285

chea sa concepție despre pictură ca mijloc de reprezentare a lucrurilor în ceea ce au ele poetic etc., concept care, alungat pe ușă, intră apoi pe fereastră — nu gustă încă pictura ca artă autonomă fără alt țel decît în ea însăși, sau mai bine-zis al cărei țel se confundă cu mijloacele care-i sînt proprii. Și atunci cum poate să admită că o armonie de linii, de volume, de clarobscururi poate să fie descumpănitoare ; că lipsește pecetea naturalului într-o operă care nu reflectă natura decît ca armonie de linii și volume ; că opera însăși este lipsită de omenesc din moment ce aceste linii și aceste volume formează o hieroglifă în care artistul înscrie un moment viu al propriului spirit ?

— 21 —

A doua obiecțiune : pictura cubistă este obscură ; dacă imaginația nu se poate sprijini pe forme cunoscute și evidente, capabile să evoce limpede realitatea, ea rămîne rece și nu este posibilă plăcerea artistică.

La această obiecție am putea răspunde ca și la precedenta ; nu este necesar, pentru a te bucura de frumusețea unei picturi să știi despre ce tratează — nu tratează nimic — ci trebuie să vedem dacă părțile și materia tabloului constituie o armonie, dacă logica și bogăția lor sînt capabile să dea naștere în suflet unei emoții prin intermediul ochiului excitat de ele.

Vom observa apoi că această obscuritate nu este decît aparentă și momentană ; ochiul perfecționîndu-și educația în acest sens va percepe cu trecerea timpului realitatea formelor cubiste în toată evidența lor — sau mai curînd : va vedea lumea sub aspectul ei cubist așa cum ajunsese s-o vadă în splendoarea sa luminoasă după ce primise educația im-
 presionistă. (Către 1880 se rîdea în fața um-

brelor azurii și violete, astăzi nu se mai admit umbre cenușii și opace).

Să adăugăm că misterul excită fantezia: a-l pătrunde treptat-treptat sporește plăcerea intelectului.

— 22 —

A treia obiecțiune: Pictura geometrizată cum este cea cubistă, care constă dintr-o combinație de linii drepte și curbe, conferă, în mod necesar, formelor un anumit schematism, negînd astfel orice caracter personal-expresiv.

Această obiecțiune ar avea greutate dacă n-ar fi rodul unei observații destul de superficiale. Am putea cita, înainte de toate, cuvintele lui Ingres: *Les belles formes ce sont des plans droits avec des rondeurs* [1]. Plecînd de la acest adevăr, discutabil numai pentru cei care nu pătrund adînc secretele artei, să ne mulțumim cu afirmația că o pictură cubistă, în sens strict geometric, nu există și nici nu poate exista. Este adevărat că ceea ce frapează de la prima vedere într-un tablou, să zicem de Picasso, sînt triunghiurile, pătratele, poliedrele, cercurile cu care se exprimă înfățișarea generală a corpurilor și a obiectelor, dar este suficient să mergi mai departe cu analiza pentru a-ți da seama cum fiecare din aceste forme se însuflețește lăuntric cu mii de izbucniri neprevăzute, cu infinite variații, cu un freamăt de tușe vibrante, de nuanțe cu trăsături realiste, pînă cînd una aplicîndu-se peste cealaltă, întrepătrunzîndu-se reciproc formează toate împreună o plasă organică, dinamică, reflectînd toate caracteristicile vitale ale realității. Lucru care este valabil și pentru a demonstra că tocmai în această însuflețire intimă a schemei gene-

[1] Formele frumoase sînt planurile drepte cu rotunjimi (N. tr.).

rale a tabloului artistul poate să-şi manifeste propria sa personalitate originală.

Este absurd, dealtfel, să crezi că personalitatea nu se poate releva întotdeauna într-o operă de artă ; trei linii trase pe o pînză dezvăluie un temperament în cazul în care nu sînt destinate să formeze o figură abstractă, ştiinţifică).

— 23 —

A patra obiecţiune este că şcoala cubistă sacrifică vastităţii, sobrietăţii şi soliditătii arhitectonice a întregului pictural intimitatea şi proprietăţile emoţionale ale lucrurilor naturale. A descompune o floare în volumele sale, o apă curgătoare în masele sale, buclele pletelor în planurile lor este o brutalizare, se spune, o împovărare, o cristalizare a graţiei impalpabile a acelor lucruri. Nici această remarcă nu este lipsită de o aparenţă de temei. Oare nu este acesta încă un reproş de natură literară, în fond, adus noii picturi ?

Desigur, acele senzaţii de uşor, de plutire, de moliciune se pierd în transpunerea plastică, aşa cum este de asemenea sacrificată vibraţia unei raze de soare, adîncimea cerului, lenta degradare a perspectivei orizontului, printr-o încărcătură de materialitate care pune totul pe acelaşi plan ; dar pierderea nu este decît iluzorie şi totul se regăseşte transcris într-un alt limbaj.

Iată cum : senzaţia de delicateţe a florii reapare în pasta rafinată a materiei picturale ; fluiditatea apei, în diferitele nuanţe ale unei pete unghiulare ; moliciunea unei cosiţe, în dulcea trecere de la luminos la întunecat ; fineţea unui reflex, într-o fugă irizată de orizonturi ; abisul infinit al cerului în bogăţia luminos-arzătoare sau concentrată a unui ton.

(*Notă:* Această transpunere a calităților poetice ale adevărului în calități picturale este ceea ce caracterizează cel mai precis noua artă; și, cum ziceam la început, este ceea ce îi va obliga pe esteticieni să-și modifice teoriile lor — și va curăți cîmpul criticii de pseudo-literații lipsiți de organul necesar înțelegerii artelor plastice.

Un merit deosebit, așadar. Intrarea interzisă persoanelor străine de șantier = incompetenții!)

— 24 —

A cincea obiecțiune. Pictura cubistă, deosebindu-se prea mult în modurile figurative de cele precedente, se desprinde de tradiție și este destinată să se piardă — ca prerafaelismul, de exemplu — sau să rămînă o artă de excepție, fără viitor, mai mult sau mai puțin asemănătoare cu mallarméismul. Este inutil, cred, după cele scrise aici, să afirmăm că școala cubistă, prelungire a unei tendințe care s-a accentuat tot mai mult, de la primitivi la Cézanne, se îmbină perfect cu tradiția și nu are nimic de-a face cu prerafaelismul care pretindea să parcurgă în sens invers cursul spiritului pictural și tocmai din acest motiv destinat să moară chiar de la naștere. În ceea ce privește mallarméismul cu care mulți (eu însumi altădată) au vrut să asemene elanul cubist, voi spune că noua școală nu are nici o asemănare cu el. Mallarmé învăluia cu magia unui stil evanescent și ușuratec materialitatea aspră a realității; cubismul acuză, evidențiază și desfășoară această materialitate. Cine ar dori să găsească o formă literară comparabilă, ca spirit și ca energie expresivă, misterioasă și clară, în același timp, ar trebui poate să vorbească despre matematicianul, arhitectul Dante.

— 25 —

Las la o parte alte cîteva obiecțiuni secundare cum ar fi : cubismul e facil de vreme ce, nestrăduindu-se să dovedească asemănarea cu lucrurile, așa cum sînt văzute de majoritatea oamenilor, fiecare poate să descompună în mod arbitrar planurile și așa mai departe și să pretindă că orice extravaganță a sa este operă de artă. (Răspunsul este că orice pictură cubistă are propria sa logică riguroasă, evidentă pentru orice ochi experimentat) : că pur și simplu sărăcește și sacrifică culoarea. (Este evident că prin culoare nu trebuie să se înțeleagă numai vioiciunea tușei, ci armonia tonurilor și în acest sens folosind chiar și numai alb și negru poți fi bun colorist. În plus, nu este adevărat că, în mod necesar, cubismul exclude folosirea culorilor vii : numai că, voind să pictezi stabilitatea lucrurilor, culoarea folosită nu poate să fie vibrantă ca cea folosită de impresionism, de pildă) ; că noua artă este incapabilă să redea frumusețea corpurilor. (Notăm că frumusețea fizică nu are nimic de-a face cu arta, aceasta din urmă avînd cu totul alte scopuri decît acela de a ispiti sexualitatea). Las la o parte, zic, aceste obiecțiuni pentru a ajunge la cea de-a șasea, cea mai puțin superficială dintre toate.

— 26 —

Aceasta constă în a reproșa cubiștilor lipsa curajului de a împinge la extrem logica doctrinei lor. Din moment ce cubismul — se spune — pune ca prim fundament al căutărilor sale principiul picturii pure, pentru ce nu renunță cu totul la studiul realității pentru a se exercita în simple acorduri picturale sau plastice fără altă materie în afară de volume, planuri, mase, linii, tonuri independente de orice raport cu realitatea exteri-

 oară ?

Este o observație destul de tăioasă ; nu de o pondere atît de mare totuși încît o analiză serioasă a problemei artistice să nu-i scoată la iveală punctul slab și, în cele din urmă, inconsistența. Am zice mai curînd : nu este tăioasă decît pe jumătate.

De fapt, dacă este adevărat (și voi arăta de îndată felul cum va trebui să se dezvolte cubismul în acest sens) că principiul picturii pure ar trebui, în mod logic, să conducă la o expresie lirico-plastică din ce în ce mai detașată de reprezentarea lucrurilor naturale, este tot la fel de necesar ca artistul să nu abandoneze niciodată complet studiul formelor substanțiale ale realității pentru că :

I) Activitatea lirică nu poate să fie cu totul lăuntrică precum cea filosofică : o exaltare prin forme pitorești, abstracte nu este de conceput și emoția fecundă nu poate să izbucnească decît din contactul spiritului artistic cu lumea înconjurătoare.

II) Imaginația umană nu este capabilă decît de un număr limitat de combinații de forme plastice și numai natura, cu infinita sa varietate de aspecte, poate sugera artistului un număr egal infinit de armonii și raporturi. Eu pot să-mi imaginez mii de combinații de linii, dar vederea unui singur copac și mai ales dispunerea deosebită a ramurilor pe trunchi mă va face să percep o combinație cu totul neașteptată, diferită și, de aceea, emoționantă.

III) Însuși acest studiu — și în mod deosebit transpunerea neprevăzutului specific al naturii în opera de pictură — distinge arta, ca expresie lirică a concretului, de artificiul decorativ, ornamental.

— 27 —

Și iată-ne ajunși la ipoteza lărgirii doctrinei cubiste. Se oferă trei posibilități principale. Să le examinăm și vom deduce, în același timp, concluzia finală și scopul acestei scrieri.

Am notat într-unul din paragrafele precedente, vorbind despre principiul cubist al reprezentării integrale a lucrurilor cum pictorul îl pune în practică proiectînd pe pînză obiectul descompus în elementele sale plastice. Am văzut, de asemenea, cum acest proces nu este, în ultimă analiză, decît o supraviețuire, în cubism, a viziunii impresioniste a realului și am folosit, pentru a-l defini, tocmai cuvintele impresionism succesiv. Or, acesta este un prim punct prin care ar putea să se exercite un spirit pictural mai scrutător. A face înconjurul lucrurilor înseamnă a rămîne în afara lor : a pătrunde în substanța lor lăuntrică, a le diseca pornind din interior, în sfîrșit a le dezvolta alte posibilități evocatoare, este o experiență care ar putea fi încercată. Un periplu care se transformă în pătrunderea unei cunoașteri mai intime, ar fi un prim pas dincolo de limitele cubismului așa cum este el în momentul de față.

(Cuvintele sînt neputincioase în a sugera ideea transpunerii esențiale a unui copac, de exemplu, conceput ca o iradiere centrifugă de planuri colorate pe o pînză ; dar opera poate să-i demonstreze mîine posibilitățile).

Un alt punct legat de acesta, este recunoașterea parțială a justeței ultimei obiecții împotriva cubismului, expusă de noi ceva mai înainte. Anume că este posibilă o mai mare independență în interpretarea formelor realului. Dar — întrucît am demonstrat că artistul nu trebuie și nici nu poate să se sustragă observării realului — întrebarea este în ce măsură și în ce sens ? A da răspuns la anumite întrebări este absurd și periculos. Este suficient să remarci că se poate ajunge la acest rezultat printr-o întrepătrundere frecventă a
292 schemelor figurative, o multiplicare prisma-

tică a feţelor lucrurilor, o variaţie de tonuri şi de grade în clarobscur.

Ultima posibilitate constă în desprinderea completă, absolută chiar şi de cea mai vagă tendinţă spre arhaism, de ceea ce te face să devii măreţ numai în raport cu măreţia altor timpuri — pericol pe care cubismul nu a ştiut niciodată să-l evite —; constă în atingerea cu mijloace noi a unei măreţii noi: în adecvarea formelor la spiritul modernităţii care vrea să se întrupeze în ele.

— 29 —

Plecînd de la cele trei puncte indicate mai sus cîţiva din pictorii aparţinînd grupului futurist au făcut cercetări în acest sens, iar rezultatele obţinute ne-ar putea chiar face să sperăm că cubismul de esenţă italiană, cum am spus, trebuie să găsească în Italia dezvoltarea sa logică, deplină şi fecundă.

— 30 —

Aceasta este totul.

Pictura futuristă [1]

Voi remarca, înainte de toate, că cea mai mare oprelişte în calea înţelegerii artei noi de către publicul nostru este ridicată de nenumăratele prejudecăţi care îl apasă de sute de ani şi pe care trebuie să le atacăm şi să le sfărîmăm de la bun început. Ele sînt într-un număr considerabil dar cele mai de seamă sînt vreo două sau trei, iar principala este: prejudecata verosimilităţii. Acuzaţia cea mai frecventă care se aduce picturii noastre este

---

[1] În partea precedentă mă refeream la posibilităţile care ar exista, după părerea mea, pentru depăşirea cubismului şi le întrezăream în futurismul pe care atunci nu îl cunoşteam tocmai bine. Un studiu mai profund mi-a arătat că nu mă înşelam. În această parte, pe care am citit-o la teatrul Verdi din Florenţa în seara zilei de 12 decembrie 1913, fac un rezumat elementar al principiilor şi meritelor acestei şcoli şi arăt pe scurt ceea ce o deosebeşte de şcoala cubistă şi cum o depăşeşte pe aceasta. E firesc să se regăsească în ea idei repetate, argumente sau chiar fraze citite în paginile anterioare. Aş fi putut să contopesc cele două scrieri într-una singură, organică, dar caracterul acestei publicaţii este pur informativ şi apoi am socotit că dictonul *bis repetitia juvant* are totuşi valoarea lui, mai ales cînd este vorba de arta modernă în Italia.

aceea că ea nu redă formele realității în aparența lor naturală.

Este o acuzație bazată pe o eroare cumplit de grosolană și constă în faptul că acordă cuvîntului realitate o semnificație pe care nu o poate avea în limbajul artelor. Se crede, astfel, că realitatea este acel complex de lucruri pe care îl vede omul comun și de care se servește pe parcursul existenței sale. Se crede, de asemenea, că realitatea nu are decît o înfățișare, aceeași pentru toți, fără să se țină seama că, de fapt, fiecare din noi vede în așa-zisa realitate ceea ce îi corespunde eului său și că, prin urmare, fiecare își formează despre ea o imagine complet diferită de cea a semenului său. Astfel pentru micul burghez, de exemplu, care nu vede în lucruri decît latura care ar putea să-i aducă foloase realitatea nu poate fi aceeași cu cea a poetului pentru care lumea este mai ales un ansamblu de imagini, un flux de viziuni, o perpetuă întrupare a stărilor sale sufletești. Ne-ar lua prea mult timp să aprofundăm această latură fundamentală a esteticii să demonstrăm că lumea *practicii* de zi cu zi a vieții coincide cu cea a artelor. Voi spune în schimb ce este realitatea pentru pictor. El vede în realitate o țesătură vie de forme, de culori și de linii. Ca artist nu-l interesează nimic altceva decît jocul, combinațiile, armoniile, ritmul, acordurile reciproce ale acestor elemente care constituie pentru el natura.

Cît despre ceea ce vrea el să arate, sau mai bine-zis, ceea ce vrea el să *simtă* cel care îi admiră opera, este raportul emotiv al unor asemenea elemente coordonate într-o compoziție artistică, care este, altfel spus, o unitate plastică vitală și *de sine stătătoare*.

Și întrucît această proiectare a viziunii sale lăuntrice provine dintr-o liberă necesitate și nu ascultă decît de legile tainice ale instinctului său de pictor și *nu de ilustrator*, este fi-

resc ca în opera sa asemănarea cu lucrurile să fie mai profundă, mai intimă și de aceea mai greu de priceput de cel care nu are o cultură plastică. Va consta din redarea strict sensibilă, pentru cine o poate recepta, a senzației și emoției lirico-picturale provocată de acele lucruri în ființa lui de artist.

Vreau să spun, de fapt, că artistul nu se va ocupa de reprezentarea lucrurilor potrivit viziunii comune, practice, impersonale pe care o au despre ele majoritatea oamenilor, ceea ce ar fi imposibil dacă nu chiar absurd — ci va transpune caracterul pictural și plastic potrivit unui ritm și unei legi care-i sînt proprii. A-i cere altceva, cum face publicul de obicei, este pur și simplu ridicol.

O altă prejudecată, care este o consecință a precedentei, este aceea a necesității ca opera de artă să fie imediat înțeleasă de toți. Și prin aceasta se înțelege nu neapărat să fie gustată pentru ceea ce este, ci să i se recunoască din prima clipă elementele constitutive, care însă trebuie să fie redate ca reprezentative și naturaliste. Este obișnuita atracție față de ceea ce am numi, cu un termen aproximativ, fotografism, care, alungat pe ușă, intră pe fereastră. Majoritatea spectatorilor nu-și dă seama că artistul modern, odată ajuns la înțelegerea pur picturală a lumii vizibile nu mai vrea să se exprime decît cu mijloacele artei sale — ca muzicianul de exemplu.

Această majoritate se obișnuise să recunoască într-o pictură, cel puțin în parte, ceea ce ea vedea în formele naturii aparente și i se pare că este înșelată și ironizată văzînd că pictorul nu este preocupat decît să-i comunice cu maximă libertate și într-un mod inedit senzațiile și concepțiile plastice pe care natura le imprimă geniului său creator. De aici opinia comună că nu este vorba de o artă nouă, ci de un soi de criptografie care

poate fi descifrată de un număr foarte mic de inițiați care, pe de altă parte, cu greu se înțeleg între ei.

Am auzit eu însumi cum o doamnă îi spunea soțului ei :

— Mă întreb dacă autorii acestor picturi își amintesc ei înșiși ce au vrut să spună.

Și ți se poate întîmpla oricînd să întîlnești pe cineva care să te întrebe dacă vreun coleg de-al nostru futurist — neavertizat în prealabil — mai este capabil să înțeleagă ce a pictat.

Nu vi se pare, stimați domni, că în aceste cazuri se repetă întîmplarea țăranului italian, care auzind doi englezi vorbind între ei, își întreabă vecinul dacă cei doi s-or fi înțelegînd între ei ?

Pentru că — și iată-ne ajunși la ceea ce trebuia să reținem — pictura considerată în puritatea ei, ca dealtfel orice artă, nu este decît un limbaj pe care, pentru a-l înțelege, trebuie să-i cunoști cel puțin principiile de bază și vocabularul. Culorile, formele sînt vocabularul pictorului și el se servește de acestea pentru a transcrie viziunile sale, precum poetul se servește de un altul pentru a le fixa pe ale sale.

A nu înțelege ceea ce spune înseamnă pur și simplu a nu ști să citești.

Dar, mi se obiectează, de ce în artele trecutului citeam cu atîta ușurință ? Un tablou de Rafael sau de Paolo Veronese este limpede pentru oricine, fără atîtea inițieri.

Iată o altă prejudecată și o altă eroare profundă. Acestea provin din faptul că în aceste picturi ceea ce înțelegeau și iubeau nedumeriții noștri este cu totul altceva decît *pictura* — dacă i se dă acestui cuvînt semnificația pe care trebuie să o aibă de acum încolo și pe care a început să o aibă la toți cei care o iubesc și o studiază. Vreau să spun că într-un tablou din trecut se înțelege

și se admiră, înainte de toate, ceea ce ar putea să fie exprimat de alte arte și mai ales de literatură cum ar fi : semnificația istorică, anecdotică, sentimentală, morală și mimică, dramatismul, etc., lucruri care dealtfel interesau aproape în exclusivitate pe vechii pictori care — trebuie s-o spunem — nu realizau aproape întotdeauna valori plastice decît fără să știe, fără să vrea, ba chiar în pofida lor. În ceea ce privește materia picturală, bogăția expresivă a armoniilor cromatice și lineare ; unitatea profund picturală a diferitelor părți ale operei ; a maselor, a volumelor, a planurilor ; în ceea ce privește deci tot ceea ce formează valoarea de bază a unei picturi, mă îndoiesc foarte tare că acești fanatici ai trecutului au știut vreodată ce înseamnă toate acestea. Altfel cum s-ar putea să nu fii sensibil la frumusețea unei arte — a noastră — care a făcut din acele elemente expresive țelul principal al căutărilor ei ?

Fapt este că pînă astăzi, ca să fim cinstiți, au fost puțini, sau nu a existat nimeni care să iubească cu adevărat în pictură ceea ce trebuia iubit în primul rînd — PICTURA.

Că au înțeles cu adevărat ceea ce trebuia înțeles într-un tablou, fie el oricît de celebru și admirat de toată lumea.

Este unul din cele mai mari merite ale artiștilor moderni de la Gustave Courbet pînă la noi de a fi înălțat arta lor la puritatea sa aristocratică naturală, renunțînd la atîtea compromisuri și artificii care au făcut-o întotdeauna hibridă și secundă ca și cum ar fi fost incapabilă să se facă înțeleasă și gustată prin calitățile sale și prin substanța sa proprie.

Dar pînă aici n-am făcut decît să înșir diferitele piedici care trebuiesc înlăturate pentru a ajunge la înțelegerea artei moderne în general : a acelei arte care, odată născută

în Franța primei jumătăți a secolului al XIX-lea s-a dezvoltat purificîndu-se și eliberîndu-se de orice element hibrid ajungînd să se afirme în firescul ei cel mai intransigent odată cu așa-zisa școală cubistă.

Îmi rămîne să amintesc cîteva alte erori pentru cei care vor să facă un pas înainte de la studiul acelei forme de frumusețe necesar înțelegerii picturii pe care o prezentăm noi, futuriștii. Rămînînd în continuare în expoziția noastră florentină mi s-a întîmplat să înțeleg natura acestor erori. Ele constau în a fi luat prea ad-litteram unele cuvinte și a nu fi pătruns adevărata semnificație a altora.

Am vorbit mult de exemplu despre dinamismul picturii ca despre o sursă de căutări cu totul noi și interesante. Iar spectatorul nepregătit obiectează: cum se poate pretinde că este reprezentată mișcarea cu mijloacele unei arte care prin natura sa este fixă și imobilă?

Din această observație se vede că prin dinamism se înțelege literalmente o reprezentare a mișcării, comparabilă într-un anume fel cu cea creată de cinematograf. Ar fi greu să ne închipuim ceva mai grosolan. Nu s-a înțeles că expresia dinamism nu voia să semnifice — în limbajul nostru, care este cel al picturii și nu cel al mecanicii — decît posibilitatea de a ieși din statica cubismului care concepea realitatea numai în soliditatea și imobilitatea volumelor și a planurilor sale pentru a crea un stil *plastic* adecvat mișcării vieții moderne. Un stil care nu redă doar valorile de stabilitate și de concretețe ale obiectului interpretat *pictural, ci și pe acelea derivate din mișcarea care îl transformă modificînd tendința și caracterul liniilor sale.*

De ce să nu ne gîndim mai degrabă că natura interpretată, potrivit concepției moderne, ca un ansamblu de energie trebuie să-i sugereze celui care o redă un stil cu totul deo-

sebit de al aceluia care o imagina ca pe un complex de forme fixe şi delimitate, existente fiecare în sine şi fără consecinţa unor influenţe şi modificări ?

Un alt principiu al artei futuriste, la fel de rău înţeles, frînează înţelegerea acesteia. Este vorba de principiul întrepătrunderii planurilor plastice. Pare a fi dificil de admis că o formă reală poate să se insinueze într-o formă vecină, să se îmbine cu ea modificîndu-i şi îmbogăţindu-i ritmul expresiv.

Şi aceasta pentru că, odată mai mult, ne închipuim lucrurile în aspectul lor fotografic, impersonal. Desigur, n-ar fi plăcut să vezi piciorul unui vînzător de peşte de Ettore Tito sau al vreunui alt personaj interferîndu-se şi contopindu-se cu chipul unui gondolier de pe Canal Grande. Dar lucrul n-ar părea aşa de absurd, dacă atît în realizarea unei figuri, cît şi a celeilalte s-ar ţine seama doar de valorile picturale.

Există o problemă care ne interesează în mod deosebit pe noi, pictorii moderni, şi anume aceea de a atinge în operele noastre o omogenitate şi o vastitate care să egaleze senzaţia noastră lirică în faţa lucrurilor.

Pentru această senzaţie impresioniştii ajunseseră la descompunerea, la violentarea culorii şi a luminii ; pentru ea, Cézanne recursese la deformarea liniilor şi a maselor, realizînd o ambianţă lirico-plastică, o atmosferă adecvată mai degrabă fluxului emoţional pe care el îl simţea că circulă în forme. Noi, futuriştii, luînd necesităţile expresive ale primilor şi ale acestuia din urmă, vrem să ajungem la acelaşi efect mişcînd şi accentuînd urzeala planurilor, arătînd mai concret influenţa unora asupra celorlalte, cu scopul de a realiza o unitate mai strînsă şi de nezdruncinat. Verdele unei pajişti putea să se prelungească pe un chip de Monet ; o casă de-a lui Cézanne putea să se deplaseze în

concurență expresivă cu un copac. Iar la noi, futuriștii, un element al unei forme poate să se adauge la o altă formă și să o completeze.

O altă neînțelegere din partea publicului este aceea referitoare la principiul *simultaneității* — un alt cîmp de cercetare pentru pictura futuristă. Se face o confuzie între simultaneitatea impresiilor și amestecul arbitrar al elementelor picturale. Futuriștii proclamă că o sinteză picturală poate să fie formată nu numai din aspectele realității aflate în cîmpul vizual al celui care privește un *motiv* natural, ci că în ea pot să intre, ca elemente componente ale sugestiei, toate aspectele din preajmă sau foarte îndepărtate în timp și în spațiu. În timp ce spectatorul comun crede că este vorba de un fel de vedere panoramică făcută din ilustrate colorate, noi, pictorii, vrem să-l facem să simtă că o arie mai largă a vieții emoționale poate fi reflectată, concentrată plastic pe un spațiu limitat. Ca să nu mai vorbesc de echivocurile de-a dreptul pahidermice cauzate de alte realizări de tipul acelora privind transpunerea de senzații auditive, olfactive etc. în valori picturale.

Aflîndu-se cu totul în întunericul necunoașterii celor mai interesante constatări științifice care demonstrează tocmai că un anumit sunet, ca și un anumit parfum, pot sugera o anumită culoare, publicul rătăcește în căutarea acestui sens și probabil nu va ajunge să-și dea seama că drumul artei nu este un drum oarecare, accesibil tuturor, ci este o cărare printre grădini miraculoase și pline de surprize. Trăsătura principală a acestui public este superficialitatea sa și capacitatea redusă de a întrezări viitorul. Ne revine nouă sarcina de a ilumina poporul atunci cînd avem ocazia. E ceea ce și facem. Este însă destul de greu.

Arătîndu-vă în mod superficial — din nefericire — și în treacăt greșelile pe care trebuie să le evitați înainte de toate, voi fi reușit oare să vă fac ceva mai accesibilă înțelegerea picturii în general și a noastră în special? Pictură care, după impresioniști, dar cu mai puțină energie, a căutat și caută un stil cu totul modern și descătușat de toate arhaismele care infestează pictura Europei de atunci și pînă azi. Pînă într-atît încît orice pictor nefuturist este o ființă în afara modernității, a vieții și de aceea lipsit de orice rațiune de a exista. Voi fi reușit, oare, să vă fac acest mic bine? Să sperăm!

Aceasta ar fi recompensa pentru crîmpeiul de timp pierdut repetînd lucruri pe care ar trebui să le știe toți, făcînd ceea ce o critică conștientă de adevărata sa menire ar trebui să facă; dar în Italia acest lucru nu se face, deoarece critica italiană, răspunzătoare pentru neștiința voastră, este de o imbecilitate și de o grosolănie care dezonorează pe veci țara care o tolerează, precum și pe cei care o fac.

Dinamismul în pictura futuristă

În parte datorită insuficientei clarități a unor puncte teoretice din manifeste, în parte din vina unor pictori din grup care au respectat mai mult litera decît substanța profundă a principiului; dar cel mai mult din cauza incalculabilei superficialități, ignoranțe și prostii a criticii s-a înstăpînit treptat-treptat un echivoc grosolan în legătură cu ideea mișcării în pictură, așa cum este ea înțeleasă de futuriști — echivoc pe care trebuie să-l clarificăm de la început. Voi încerca s-o fac din

punctul meu de vedere, lăsînd prietenilor mei grija de a corecta acele puncte care li se vor părea greşite.

Să ne imaginăm, aşadar, că atunci cînd futuriştii îşi aleg ca ţel al căutărilor lor în pictură dinamica sau mişcarea corpurilor în spaţiu, ei înţeleg să substituie sintezei necesare în orice operă de artă autentică, o analiză a diferitelor stări şi poziţii a părţilor care compun o realitate, astfel încît din reprezentarea stadiilor succesive ale gestului sau ale deplasării să rezulte în faţa ochilor privitorului iluzia mişcării, aşa cum se verifică într-un fel în mecanismul cinematografului.

Cei mai pătrunzători reuşesc cel mult să le atribuie futuriştilor intenţia de a dori să sugereze, prin intermediul anumitor linii sau unduiri, ideea unei mişcări, a unei ţîşniri a maselor într-o anumită direcţie, conferind astfel noului stil funcţia săgeţilor şi indicatoarelor aşezate pe culoarele birourilor publice şi ale teatrelor ca o călăuză mută a clienţilor către secretariat sau toaletă. Cred că este de prisos să observăm că acest fel de a înţelege este departe de a fi inteligent, ba aş zice că e prostesc.

Fiind un lucru prea evident, este de asemenea de prisos, cel puţin pentru mine, să atrag atenţia asupra faptului că nici un pictor talentat nu poate avea ambiţia de a reda prin artă iluzia mişcării — chiar dacă o înţelege într-un mod mai puţin brutal. Pictura este compoziţie de forme pe o suprafaţă fixă de esenţă statică — cel puţin în sens experimental, optic. E mai bine, aşadar, ca odată înlăturate astfel de interpretări şi teorii absurde, să intrăm chiar în inima problemei, care, pentru futurişti constă în a reda lucrurile vizibile în concreteţea lor, dar şi în raporturile lor dinamice de influenţare reciprocă şi în relaţiile acestora cu ambianţa. Numai că pen-

tru a face să apară mai clară întreaga importanță și noutatea rodnică a unui asemenea deziderat va fi necesar să examinăm încă o dată, fie și pe scurt, care au fost caracteristicile fundamentale ale celor două școli franceze de pictură : cea impresionistă și cea cubistă, cărora futurismul — după ce le-a asimilat spiritul — vrea să le continue căutările și să le sintetizeze idealul aparent ireconciliabil.

Să începem cu impresionismul. Potrivit teoriei impresioniste, un corp — fie el o figură umană, un animal, un copac, un fruct, un obiect oarecare... nu are o formă proprie întotdeauna egală cu ea însăși, ci suferă clipă de clipă modificări datorate luminii sub care se află, reflexelor care-l ating sau vecinătății altor corpuri colorate. De asemenea, el nu apare ca o realitate concretă, tangibilă, ci mai degrabă ca un nucleu de vibrații luminoase și de irizări ce tind să se risipească deosebindu-se între ele numai printr-o intensitate cromatică mai puternică sau mai slabă.

Rezultă că principiul mișcării este dat în impresionism de deformarea corpurilor — datorată luminii înconjurătoare — și vibrației cromatice. Rezultă, de asemenea, că totul începe în dauna unei reprezentări care nu mai este palpabilă și nici concretă. Or, cubismul s-a născut tocmai ca o reacție la această tendință de dizolvare. Era firesc, așadar, ca teoria cubistă să fie net opusă celei impresioniste.

Pentru că, de fapt, un corp are o formă certă, precisă, o formă — ca să zicem așa — inalterabilă, absolută, independentă de orice modificare datorată luminii sau condiționată de ambianță [1].

---

[1] Se înțelege că vorbind aici despre cubism nu facem aluzie la opera lui Picasso nici la cea a lui Braque ci la aceea a discipolilor lor a căror teorie a fost expusă de curînd în cartea *Du cubisme* de Metzinger și Gleizes.

În plus orice corp are o materialitate măsurabilă, ponderabilă și palpabilă și pictorul îl va descompune în planurile sale numai pentru a reda această materialitate. Și aici se vede că în timp ce — deși pe căi opuse — amîndouă școlile ajung la deformare (unicul lor punct comun) cubismul neagă hotărît mișcarea în favoarea staticii, după cum impresionismul negase caracterul compact al lucrurilor în favoarea vibrației. (Să adăugăm că la cubismul riguros culoarea dispare cu totul în favoarea clarobscurului, după cum acesta dispărea la impresionism în favoarea culorii).

Am ajuns în mod firesc la futurism și la teoria sa despre mișcarea plastică.

Ținînd cont de partea fecundă a rezultatelor obținute de cele două școli care l-au precedat el consideră corpurile (ca și impresionismul) ca neavînd o formă a lor absolută și variabilă în funcție de sursa de lumină, ambianță : dar totodată le consideră (ca și cubismul) concrete și palpabile. De aici rezultă necesitatea : I — deformării, II — studiului volumelor. Tocmai de la aceste două principii pornește mișcarea plastică. Să mă explic.

A deforma un obiect în funcție de un anumit mod de a-l lumina și în funcție de influența pe care o pot avea asupra lui celelalte obiecte din jur (ambianța) înseamnă să deplasezi obiectele, să le modifici ritmul.

A modifica ritmul unui obiect în funcție de acele influențe înseamnă a aduce în obiectul însuși elementele exterioare care l-au modificat. A opera această modificare prin intermediul planurilor și volumelor înseamnă a face să pătrundă printre planurile și volumele obiectului, planurile și volumele obiectelor înconjurătoare și invers. Mișcare de volume și de suprafețe care se întrepătrund unele într-altele în concurență vitală sintetică.

Rezumînd am văzut că la impresionism există principiul mișcării, dar prin intermediul vibrațiilor, sacrificînd concretețea lucrurilor. S-a văzut cum principiul materialității lucrurilor etalat de cubism se obținea prin studierea planurilor și a volumelor, dar considerînd obiectul imobil, în afara mediului ambiant. S-a văzut că unicul punct de legătură între impresionism și cubism îl constituie principiul deformării.

Pictorul futurist împacă cele două principii opuse și, bazîndu-se pe principiul comun al celor două școli realizează o sinteză constînd în reprezentarea mișcării corpurilor nu prin intermediul vibrațiilor, ci printr-o deplasare, intersectare și întrepătrundere a planurilor realității.

De aceea următoarele cuvinte din primul manifest futurist, subiect de rîs și amuzament pentru mulți, au un sens clar și foarte logic: „Corpurile noastre intră în divanurile pe care ne așezăm, iar divanurile intră în noi, după cum tramvaiul care trece intră în case, care la rîndul lor se năpustesc în tramvai contopindu-se cu acesta".

(Paralel, futurismul, evitînd cromatismul pur, tipic impresionismului și clarobscurul aproape pur al cubismului, etalează ca principiu culoarea-ton).

Dar despre acest lucru în altă parte.

Subiectul în pictura futuristă

Dacă se consideră obiectul dintr-un punct de vedere conceptual, sîntem conduși în mod evident la concluzii de acest gen: „Orice lucru ar reprezenta arta, obiectul său este în-

 totdeauna omul. Un peisaj, o natură moartă...

nu sînt altceva decît hieroglife în care se înscrie o personalitate, prin intermediul cărora artistul își face cunoscută ființa sa spirituală". Dar dacă lăsăm la o parte astfel de truisme estetice, ca și toate cuvintele subtile care se pot spune despre subiectiv și obiectiv și despre conexiunea lor necesară în opera de artă, pentru a ne ocupa exclusiv de practica artei picturii, așa cum se prezintă ea de fapt celui care o cultivă sau vrea să-i studieze dezvoltarea în formele sale concrete, problema subiectului capătă imediat o importanță uriașă.

Am spus și repetat pînă la saţietate ce trebuie să se înțeleagă astăzi prin arta picturii : îndrăznesc, așadar, să sper că nu se va crede că eu consider subiectul și-i stabilesc valoarea după vechile criterii de noblețe, de măreție, sau pe baza calităților sale de ordin literar, dramatic, sentimental etc. Pentru mine importanța sa constă întru totul în aceea că orice subiect nou comandă pictorului un nou sens plastic și, de aceea, un nou stil. Vreau să spun că un ansamblu nemaiîntîlnit de forme, de linii, de culori cere, pentru a fi exprimat, o tratare diferită a materiei, precum și un mod diferit de a concepe coordonarea și compunerea părților, în vederea obținerii acelei calități esențiale pentru fiecare operă : unitatea.

Este un lucru știut că pictura antică, bazată în primul rînd pe studiul formelor umane și animale și mai puțin pe acela al peisajului, a impus conceptelor de stil și de plastică o semnificație care nu mai poate fi aceea a modernității noastre.

Apariția aproape neașteptată a unor forme noi care au modificat sensibilitatea noastră trebuie, în mod necesar, să schimbe și modurile noastre de exprimare.

Oare cine nu înțelege, de exemplu, că un aeroplan, un tren, o mașină oarecare, o es-

tradă, o arenă de circ trebuie să dea o idee cu totul diferită despre funcţia liniilor, a acordului culorilor şi a luminii — pentru cei care vor să se servească de ele ca elemente ale operei lor — idee diferită de cea pe care i-ar da-o nişte personaje aşezate la o masă, un grup de femei la scăldat, o pereche de boi la plug, nişte fructe sau porţelanuri pe masă. Există un nu ştiu ce mai vibrant, mai bogat, mai accentuat, mai haotic, mai nervos în primele subiecte, trăsături care nu vor fi niciodată redate de liniile calme, planurile liniştite, culorile armonioase sugerate de celelalte.

Diferenţă intimă, profundă, fundamentală de stimulator liric şi, deci, diferenţă necesară a structurii expresiv-plastice.

În acest sens, pictorul futurist acordă o mare importanţă subiectului, însă numai dacă acesta impune ritmuri plastice care îi sînt adecvate. Şi întrucît modernitatea este condiţia inseparabilă a tuturor artelor — subiectul va fi modern.

Antiarhaismul futurist

Dragostea pentru frumuseţea trecutului, care îl determină pe artist să-i imite formele, nu este un fenomen specific zilelor noastre. Încă din timpurile cele mai străvechi, atracţia antichităţii a influenţat puternic sufletele creatorilor, reflectîndu-se în operele lor. Artiştii greci se străduiau să atingă măreţia egipteană, romanii — strălucirea grecească, înaintaşii noştri — bogăţia bizantină, renaşterea — din nou perfecţiunea clasică a grecilor, şi aşa mai departe. Se poate totuşi observa că dacă această privire îndreptată înapoi nu a dăunat dezvoltării naturale şi complete a personalităţilor particulare ale diferiţilor artişti, de-a lungul istoriei, măreţia lor s-a vădit constant nu pentru că ei atingeau ţelul lor,

care era acela de a reface ceea ce fusese făcut, ci, din contră, pentru că nu reuşeau şi — geniali fiind — aduceau în cîmpul esteticii, aproape fără să vrea, valori neprevăzute.

Adevăraţii artişti reprezentativi, cei care după imaginea baudelairiană sînt asemănători farurilor ce trimit din secol în secol o lumină nouă, şi-au dobîndit puterea lor cea mai mare în ignoranţa, nepăsarea sau chiar disprețul a ceea ce se făcuse înaintea lor. Voi da ca exemplu numele a trei artişti care mie mi se par ca nişte piloni ai edificiului modern, generatori a trei epoci succesive în care s-ar putea împărţi — în mare — cursul evolutiv al artei europene: Giotto, Rembrandt, Courbet.

Primul, ignorînd aproape complet formele frumosului antic şi constrîns să exprime numai fondul sensibilităţii sale de ţăran toscan în contact cu o civilizaţie tînără, iniţia un tip de căutări plastice şi coloristice mai substanţiale şi mai complexe decît ale predecesorilor săi bizantini şi care aveau să se dezvolte rodnic în cele mai de seamă opere ale artei italiene pînă la falsificarea aşa-zisei Renaşteri.

Al doilea, indiferent faţă de tot ceea ce nu era *arta sa*, impresionat mai degrabă de încercările unor contemporani ai săi care creau în Italia nesupuşi canoanelor Renaşterii, a adus în pictură ceea ce nu mai fusese niciodată: dramatismul, însă nu dramatismul atitudinilor şi trăsăturilor chipurilor, ci pur şi simplu cel al clarobscurului şi al liniei; nervozitatea, frămîntarea sufletului artistic sensibilizat de ataşamentul şi dragostea pentru realitatea considerată într-o manieră nouă şi mai profundă în ea însăşi, dincolo de orice idealism şi spiritualism.

Ajuns pe scena istoriei artelor cînd această nouă perioadă a picturii degenera, datorită unei întoarceri la vechile retorisme şi teatra-

lități, într-o lîncedă trivialitate scolastică, cel de al treilea — Courbet — a ridicat la rangul de principiu ura și disprețul pentru tot ceea ce nu corespundea conceptului său de modernitate; pasiunea pentru viață și spectacolele sale care îi frapau simțul plastic, nou, genuin, eliberat în străfundurile sale de orice influență culturală și a deschis drumul artei zilelor noastre.

Nici impresioniștii, pînă acum cîțiva ani cei mai buni reprezentanți ai acestei arte, nu au contrazis această lege care, după cum am văzut, cere ca un artist să fie cu atît mai semnificativ și mai riguros cu cît se lasă mai puțin subjugat de farmecul și nostalgia trecutului. Îndrăgirea și imitarea lui, chiar dacă nu sînt, cum spuneam mai sus, fenomene proprii și specifice epocii noastre, au căpătat totuși, cam de vreo sută de ani încoace, un caracter nou și necunoscut înainte. Mă refer la rafinament și intelectualism, la literaturizare, la suficiența snoabă, la misticismul decadent care nu poate să nu fie atribuite acestei atracții către trecut pe care, nu fără o undă de ironie, o numim arhaism.

Vorbeam ceva mai sus despre impresionism ca despre ultima manifestare a picturii care-și trăgea toată forța sa expresivă din emanciparea de formulele trecutului. Ar fi trebuit să adaug că mai ales în el s-a concretizat pentru prima dată în mod conștient și oarecum ca o condiție sine qua non pasiunea pentru modernitate; s-au delimitat primele trăsături ale unui stil cu adevărat modern. Alegerea subiectului, maniera de a ordona în compoziție elementele luate din realitatea actuală, concepția despre desen și culoare au fost mijloacele prin care artiștii acestei școli și-au manifestat independența lor aproape totală față de școlile și manierele anterioare.

Însă, paralel cu această mișcare s-au produs în lumea picturii și alte manifestări cu un caracter total opus. Prerafaelismul, de exemplu, nu reflecta în sine, ca multe alte școli anterioare, doar umbra unei frumuseți a altor timpuri, ci își concentra toate forțele în mod sistematic pentru a da un nou corp acelei umbre. Dar fiecare știe care a fost rezultatul, pentru că nici o căutare nu a fost vreodată mai sterilă, nici o formă de artă nu a plictisit așa de repede pe cei cîțiva care o acceptaseră cu bunăvoință, dispărînd astfel atît de devreme și într-un mod atît de definitiv.

Alte tentative de același gen au fost făcute de Gustave Moreau, de Puvis de Chavannes și de încă mulți alții în Franța și în alte părți ale Europei, dar toți se dovediră la fel de infructuoși, ori poate numai pentru că principiul arhaismului era aplicat de această dată cu mai puțină rigoare.

Dar iată-ne ajunși la momentul în care sterilitatea fundamentală a unor astfel de căutări pare a se topi și identifica cu energia inovatoare a școlilor revoluționare care i-au urmat celei impresioniste, fie ca urmare firească a acesteia, fie ca o reacție la ea.

Va părea ciudat, mai ales pentru cei care cunosc marea și constanta mea admirație pentru geniul lui Paul Cézanne, că-l socotesc drept primul pictor după impresioniști în opera căruia (adesea modernă, ba mai mult, ultramodernă) se întîlnește această tendință de a disimula o recădere în arhaism sub aparențele unei investigații de noutate. Voi spune imediat că nu mai este vorba, ca în prerafaelism de o pastișă proastă a unor subiecte, forme și atitudini destinate să reveleze zădărnicia sa după primul moment în care a trezit curiozitatea ; și nu este vorba nici, ca în pictura lui Moreau sau a lui Puvis de Chavannes, de un simbolism clasicist sau literar, bun mai degrabă să satisfacă exigen-

țele decorative ale unei municipalități sau ale unei asociații de decadenți. Dar este suficient să aprofundăm puțin analiza unor deformări, unor structuri de corpuri, unor peisaje și obiecte pentru a ne da seama, în cele din urmă, că forța lor expresivă și măreția lor nu sînt datorate atît unui studiu pătrunzător al naturii cît unei aplicări a procedeelor antice ; unei reveniri a fanteziei creatoare mai degrabă la originile înseși ale artelor plastice decît observării lumii actuale pentru a atinge forța curată și primordială a stilului și ritmului. Vreau să spun, de fapt, că măreția unor opere de Cézanne nu ne frapează — așa cum o face un tablou de Renoir, de pildă — prin ea însăși cît prin faptul că perpetuează în noi o măreție pe care o iubim întrucît ne poartă pînă la rădăcina ancestrală a sensibilității noastre.

Același lucru s-ar putea spune și despre arta unui alt pictor francez, Paul Gauguin, și despre școala sa, dacă aici elementul pur arhaic nu ar apărea din nou, dintre forme aparent noi și rebele, ca un semn tot mai evident al unei adevărate neputințe ale acelor artiști de a urma exemplul maestrului lor comun, Cézanne, precum și de a interpreta cu mijloace personale natura redîndu-i frumusețea potrivit unui ideal viabil și modern.

În schimb, de la Cézanne derivă direct această atracție către arhaismul mascat sub înfățișări revoluționare a școlii cubiștilor, mai apropiată de noi. Și de fapt această școală nefiind decît o dezvoltare a tendințelor pline de uneltiri tradiționaliste ale maestrului, aproape toate operele pe care ea le-a produs poartă în sine acest defect capital de a nu ști să ia din realitatea înconjurătoare caracterul de solemnitate la care aspiră și să tindă spre sublim urmînd cursul dezvoltării

picturii ca și cum, renegînd un trecut mai apropiat pentru unul foarte îndepărtat, s-ar putea găsi formele originale capabile să exprime sensibilitatea noastră de astăzi.

Or, deși la prima vedere surpriza te poate face să uiți adevărul, este evident că nu există ieșire din repetare și, în fond, din intelectualism, inspirîndu-te din primitivii Egiptului, sau din cei din Congo, mai bine decît făceau Puvis de Chavannes și Maurice Denis care se inspirau de la pictorii noștri din secolele al XIV-lea și al XV-lea.

Chestiune de timp. Dar timpul, în materie de artă, — se știe — *ne fait rien à l'affaire* [1]. Am spus că *aproape* toate operele de artă ale școlii cubiste oglindesc această greșeală de origine intelectualistă. Trebuie să observăm, de fapt, că anumiți artiști dotați cu o sensibilitate vie au știut totuși să se sustragă și să creeze o pictură cu un stil și cu un ritm absolut moderne, reținînd din modernitate doar aspectele ei cele mai generale și mai profunde. Vorbesc despre Picasso, Braque, Delaunay în cîteva situații, cît și despre Fernand Léger.

Însă grupul de pictori și sculptori care a pus cu adevărat de la începutul căutărilor lor excluderea oricărei influențe arhaiste pentru a crea stilul absolutei modernități este cel al futuriștilor.

Futurismul, abia sosit și ținînd seama de învățămintele școlii impresioniste și cubiste, și-a propus să contopească partea viabilă a fiecăreia din acestea, iar fatalitatea sa creatoare constă tocmai în această voință de a

[1] Timpul nu rezolvă nimic. (N. tr.)

reda aspectele lumii vii în dinamica lor cromatică și în concretețea planurilor și maselor.

Adecvarea perfectă a formelor sale la expresia sensibilității rafinate, complexe, paroxistice de astăzi — iată ce face din pictura futuristă pictura de avangardă prin excelență.

PRINCIPIILE DE BAZĂ ALE UNEI ESTETICI FUTURISTE

Fericitului geniu al viitorului dedic aceste încercări de pionierat, aceste străduințe de descătușare.

1920

Nu cred că mai e nevoie să avertizez cititorul că aceste „Principii de Estetică" nu trebuie să fie considerate ca doctrina Mișcării futuriste patronată de F. T. Marinetti. Futurismul, care are cîteva Manifeste, nu are — și nici nu poate avea prin însăși natura sa anticulturală și instinctolatră — o doctrină. În orice caz, nu și-a formulat-o niciodată în mod riguros. Iar dacă cuvîntul *futurist* se întîlnește în titlul acestui studiu nu trebuie să se vadă în aceasta altceva decît o încercare personală de a rezuma teoretic diferitele postulate estetice pe care acea școală, din care am făcut parte într-o vreme, le formulase numai într-un mod obscur pe baza experiențelor poetice și artistice proprii.

Nu va fi nici măcar necesar să spun că nu este vorba de o operă organică, sau cel puțin metodică și sistematică. Sînt simple note și însemnări scrise de mine de-a lungul a cîțiva ani cu singura intenție de a clarifica unele probleme ale esteticii care treptat-treptat mi se prezentau sub o înfățișare nouă ; să pun și să rezolv provizoriu unele chestiuni curioase sau sîcîitoare cu privire la artă. Este vorba de ceva mai mult decît o simplă tentativă de a pregăti materiale pentru un tratat de este-
316 tică și anume : de a înregistra un anumit nu-

măr de argumente în favoarea unei *posibilități estetice*. Dată fiind ipoteza că o formă de artă poate fi creată așa cum era ea preconizată de futuriști, pe ce temei teoretic sau filosofic trebuia să se bazeze? Singurul meu țel a fost să răspund pe scurt la această întrebare.

Am făcut-o sprijinindu-mă pe toate doctrinele, italiene și străine, care-mi ofereau motivații și justificări cu privire la diferitele puncte luate în considerație; astfel că multe din problemele puse de mine în aceste pagini în favoarea vreunei idei nu sînt noi. Nouă este însă (dincolo de o altă interpretare a ideilor mele ușor de recunoscut) modalitatea constantă de a dezvolta firul gîndirii, adesea abia însăilat la vreunul din autori, pînă la limita extremă a consecințelor sale; și aceasta datorită unei voințe de aprofundare și unificare a acelor concepții care mi se păreau drept cele mai capabile să întărească adevărul pe care intenționam să-l demonstrez sau cel puțin să-l schițez.

Aș vrea să adaug că astăzi, în momentul în care reunesc în volum aceste încercări teoretice, după noi reflecții și experiențe, problema artei mi se înfățișează sub un aspect cu totul deosebit și mult mai simplu decît îmi apărea în momentul primei lor publicări. Dar aceasta este o chestiune personală și nu înseamnă deloc că eu tăgăduiesc acele afirmații sau socotesc faptul că efectul lor a fost în general dăunător. Arta pe care aceste scrieri voiau să o anunțe sau să o explice nu și-a dovedit, în fapt, strălucirea bănuită; dar ar fi nedrept să afirm că nu s-a relevat prin ea un tîlc viu și frumos și că nu a contribuit, prin urmare, la crearea unui spirit proaspăt și nou de care a putut să profite tineretul din Italia și din afara ei. Lucru care ar fi prin el însuși suficient să justifice plăcuta mea trudă.

Totuşi consider că orice cale poate şi trebuie să fie încercată pentru a se ajunge la descoperirea de noi adevăruri, oricît de neliniştitoare ar fi, în spaţiul spiritului care este liber şi infinit. Şi apoi nu înseamnă că tot ce pare astăzi absurd nu ar putea fi considerat mîine, cu deplin temei, justificat şi clar. Nu este adevărat — ca să fiu mai precis — că o artă futuristă, caracterizată în aceste pagini şi pe care eu o consider deocamdată prematură, nu poate să înflorească şi să rodească într-un viitor printr-o educaţie ulterioară a simţurilor şi spiritului.

A. S.
1920

NECESITATEA UNEI NOI ESTETICI

I

Numeroşi sînt de-acum cei ce socotesc că a sosit momentul de a stabili principiile unei noi estetici, epurată de orice reziduu utilitar, civil, politic (iau acest cuvînt în sensul său cel mai larg), o estetică ce poate servi drept temei pentru o judecată originală, adecvată exprimărilor unei arte purificate, creată fără nici un alt ţel decît propria splendoare.

(Însuşi termenul de *estetică* ar trebui să fie abolit, dar îl păstrăm aici pentru comoditatea discursului).

II

Direct sau indirect, fără ca autorul să-şi fi propus acest lucru şi chiar împotriva voinţei lui, orice estetică a făcut pînă acum parte, împreună cu logica şi cu etica, dintr-un sistem filosofic sau altul. Tocmai din acest motiv, orice estetică ar trebui să înainteze pe o linie paralelă mai apropiată sau mai îndepărtată de celelalte două părţi ale unei doctrine care le însuma ; să se supună aceloraşi

legi implacabile, să se adapteze unei solidarități ideale indispensabile. Să suporte *l'empiètement*-ul, infiltrarea subtilă, clandestină, ascunsă dar fatală atît a uneia cît și a celeilalte. Și tocmai datorită acestui al doilea motiv, fiece criteriu pus în general la baza oricărei judecăți despre opere de o autentică frumusețe a făcut să se resimtă mai mult sau mai puțin originea sa amfibie și bastardă, dovedindu-se impur și deformat. Plecînd de la o prudentă sau grosolană confuzie de valori, de metode și de scopuri, pretinzînd unei forme de activitate a spiritului reguli, caractere și direcție, care sînt, trebuie și pot să fie proprii altora, am ajuns să căutăm și să supraevaluăm în opera artistică elemente accesorii, parazitare : s-a cerut fanteziei o legătură logică, rațională ; o funcție socială, fie ea și mai îndepărtată creației artistice. S-a făcut chiar mai mult și mai rău : pentru acele accesorii și lucruri de prisos, s-a neglijat miezul însuși și esența operei de creație ; s-a pretins să se stabilească pe baza acelei confuzii eronate ierarhia manifestărilor geniului ! Pentru majoritatea criticilor, o operă de artă superioară este încă aceea care se manifestă potrivit unei ordini silogistice naturale, adică tradițională și comună ; care întrupează prin intermediul simbolurilor vreo idee morală cu înțeles general uman, adică social.

— Desigur, aceste principii nu sînt clare celor care se servesc de ele, dar o examinare mai atentă a acestor *aboutissements* ale tuturor esteticilor trecute și prezente le pune în mod invariabil în evidență.

III

Pentru a lămuri aceste inconveniențe și pentru a putea să stabilim o judecată partizană, pătrunzătoare, adecvată artei de azi și
320 de mîine, este necesar așadar :

1) să se creeze o nouă conștiință a frumosului, pe care o vom numi, din motive ce vor fi expuse mai departe, estetică futuristă.

2) această estetică să fie autonomă : adică să nu poată să se refere și să se lege de nici un sistem, ci să izvorască numai din faptul artistic, numai de el să aparțină și la el să se refere.

Originea faptului artistic

O anumită tradiție populară vede originea faptului artistic în această legendă : odată, demult, un tînăr iubea o fată frumoasă care trebuia să plece departe de el și să rămînă acolo multă vreme. În ultima seară pe care au petrecut-o împreună, stînd în fața focului, lumina flăcării desena pe zid profilul logodnicei. Îndrăgostitul, întristat la gîndul că trebuie să rămînă atîta vreme fără să vadă acele trăsături dragi, își îndreptă din întîmplare ochii asupra umbrei și gîndi de îndată că ar fi mai puțin greu dacă, cel puțin, acea amintire ar putea să o fixeze. Luă un cărbune și desenă cu dragoste profilul pe perete.

Aceea a fost prima pictură din lume.

Istoria artei spune, în schimb, că desenul și pictura își au originea în cavernele în care vînătorii preistorici au început să reprezinte pe pietre și pe oase corpurile și mișcările bizonilor și renilor.

În paralel, poezia și muzica se nășteau printre îndrăgostiți și sacerdoți.

Luînd în considerație aceste bănuite și fabuloase începuturi ale unei activități care a triumfat peste secole și asupra tuturor barbarilor, ne aflăm în fața unei dileme ; dilemă gravă pe care se bazează orice judecată posibilă despre artă. Care era mobilul și scopul acelor oameni primordiali ? Acei artiști primitivi pictau, cîntau și executau la instru-

ment pentru a-şi revărsa preaplinul sentimentelor lor, dintr-un elan instinctiv al geniului lor; sau pictînd şi cîntînd ei aveau un ţel de atins, care va fi fost acela; sau un scop ulterior, iar pentru a-l atinge arta lor nu era decît un mijloc pentru ei, mult mai simplu şi mai direct? Cu alte cuvinte, pictorul, poetul, muzicianul primelor epoci ale lumii îşi afla în arta sa satisfacţia totală a aspiraţiilor sale lăuntrice, ori se servea de acea artă ca de un instrument pentru a obţine o satisfacere a unei dorinţe de alt tip?

Am văzut că legenda ne conduce către această ultimă concluzie. Îndrăgostitul nu desenează acel profil doar pentru plăcerea şi nevoia de a-l face pentru că desenul este limbajul sensibilităţii sale, ci pentru a veni cu el în ajutorul amintirii pasiunii sale şi a o ţine vie. Poeţii, muzicienii perioadelor foarte îndepărtate erau în general preoţi şi legislatori şi pentru ei este de asemenea valabilă presupunerea că forţa lor lirică a fost pusă în serviciul cultelor şi al legilor; atunci cînd nu-şi propunea pur şi simplu să seducă sau să laude. Există, pe de altă parte, artiştii grotelor, păstorii şi vînătorii troglodiţi şi în legătură cu ei judecata trebuie să fie bineînţeles mai circumspectă. E greu de stabilit dacă impulsul creator le-a venit în răgazurile contemplative din timpul popasurilor, dintr-o nevoie de recreere spirituală sau poate mai degrabă din necesitatea de a comunica celorlalţi gîndirea lor rudimentară, de a se servi pentru propriile scopuri practice de desenul formal ca de un mod mnemotehnic, convenţional, precursor al hieroglifei şi al scrisului. Dat fiind caracterul profund utilitar al acestor naturi elementare s-ar putea probabil înclina spre această ipoteză. Prin urmare aici n-ar fi vorba încă decît de o artă mai mult sau mai puţin dezinteresată. De o artă în mare parte

instinctivă, dar care nu e încă transformată în creație pură, conștientă și voluntară. Or, faptul artistic începe odată cu conștiința artistică.

Cînd începe faptul artistic

I

Să stabilim prin urmare acest principiu: Faptul artistic nu-și are adevărata sa origine în instinctul creator, ci în judecata care se face asupra exprimării spontane și asupra procedeelor sale.

Faptul artistic începe odată cu critica.

II

Atunci cînd, neglijînd semnificația, sensul unei reprezentări, satisfacția noastră se fixează pe misterul emoțional rezultat din conexiunea elementelor materiale ale operei (culori, linii, planuri, sunete, acorduri), numai atunci se intră în contact cu fenomenul artistic și i se pot stabili legile profunde; iar pe această schemă poate începe să se cristalizeze sensibilitatea noastră genială.

III

Primul corolar: *Inutilitatea și artificiul trebuie să fie caracteristicile fundamentale ale creației estetice pure.*

IV

Este posibil ca o operă de artă produsă de simplul instinct expresiv să posede calități artistice superioare. Totuși, este un lucru sigur că aceste calități se vor găsi în mod

necesar amestecate cu elemente heteroclite ; care vor ieși imediat la suprafață dintr-o convenționalitate fundamentală a întregului ; dintr-o învălmășeală generală de forme impure și de puncte moarte.

Arta populară oferă în general exemple de astfel de opere lipsite de unitate a stilului, în care sensibilitatea nealterată este împerecheată și înjosită cu brutalitatea prozaică a conceptelor comune ; subordonată unei viziuni pozitive, utilitare, practice, discursive a realității. Ba mai mult, este un fapt caracteristic că aceleași calități artistice nu pot fi considerate drept reale decît pentru cel care știe să le separe de impuritățile din jur ; și, totuși, riguros vorbind, n-ar trebui să fie considerate decît ca accidente întîmplătoare și materie brută naturală asimilabilă, care nu-și află adevărata sa rațiune de a fi și deplina dezvoltare decît încorporată într-un organism artistic superior care este, prin urmare, produsul unei conștiințe creatoare, șlefuită ulterior.

Fapt este că artistul de instinct, din popor, fiind lipsit cu desăvîrșire de facultăți critice și reflexive, nu știe să valorifice cu fermitate descoperirile sale expresive, nici să plămădească din ele și numai din ele întreaga sa operă. I se întîmplă însă tocmai lui să remodeleze aceste bogății fortuite în materie inertă, care este substanța precumpănitoare. Nefiind ajutat de o voință creatoare proprie și adevărată, nu reușește să canalizeze sensibilitatea într-o anumită direcție, detașîndu-se de maniera obișnuită de a concepe realitatea pentru a construi una personală și arbitrară. Considerație care ne conduce în mod firesc la afirmația că :

Nu există artă și stil în afara voinței și a capacității creatoare.

Al doilea corolar: *voința și capacitatea creatoare sînt condiții necesare ale existenței faptului artistic.*

Voința creatoare

Înțeleg prin voință creatoare dreptul pe care orice artist adevărat și-l atribuie pentru a orienta formele reale spre o semnificație personală, dincolo de orice considerație străină țelului său *pur artistic.* Precum și dreptul de a socoti acele forme ca singurele elemente necesare și de a le utiliza, transforma și dispune, în acea manieră pe care el o consideră cea mai convenabilă pentru atingerea țelului.

Dată fiind o anumită viziune de a sugera și un punct de plecare, să adăugăm și dreptul de a coordona într-un sens unic toate căutările; de a scoate realitatea de sub propriile legi contingente, pentru a o supune unei legi noi, care este un ritm, o legătură armonioasă și nimic altceva.

Doar muzicianul și, poate, arhitectul au dat pînă astăzi exemplul unei creații independente de modul de existență obișnuit al ființelor și lucrurilor. Nu există nici o relație directă între o simfonie și realitatea care a inspirat-o, între un templu sau edificiu și orice alt lucru natural. Poetul și pictorul nu au știut niciodată să se sustragă faptului brut, real, să neglijeze înfățișările și înlănțuirile vieții (necesare numai exercițiului practic al vieții); iar puținii care au îndrăznit s-o facă vreodată nu au atins adevărata frumusețe și forță decît atunci cînd au realizat-o.

O estetică nouă presupune această parte a voinței, care să-l pună întotdeauna pe pictor și pe poet în condiția muzicianului și arhitectului față de lumea cotidiană.

Capacitatea creatoare

Voința creatoare se încadrează în capacitatea creatoare, care este o emancipare chiar mai completă față de ceea ce numim natură. Voința creatoare domină lumea formelor pe care o folosește pentru a crea o compoziție emoțională ; se cufundă în realitate pentru a se îmbogăți și pentru a o reda transfigurată ; capacitatea creatoare dă facultății inventive forme noi, degajate de grija asemănării ; înlănțuiri necunoscute, raporturi și legi fără precedent ; alte lumi în lume. Mai mult decît asupra faptului artistic ca atare, capacitatea creatoare acționează mai cu seamă asupra modalităților acestui fapt, mai ales asupra materiei organismului artistic decît asupra organismului însuși.

Nu este ușor să ne închipuim o transsubstanțiere a întregii ființe într-o culoare, într-un cuvînt, într-o linie, într-un sunet ; totuși, nu există un artist autentic care să nu cunoască această posibilitate : de a se transforma în întregime în aceste semne — devenite simboluri depline și complete pentru sensibilitatea sa extrem de acută.

Raportul dintre artă și natură

Punctul cel mai obscur și mai dificil al oricărei reflecții cu privire la frumos și artă se întîlnește întotdeauna acolo unde se pune problema definirii cu exactitate a raportului care există între aceasta și ceea ce numim natură ; între viziunea interioară și lumea exterioară a fenomenelor și formelor. Dacă sîntem de acord că opera de artă trebuie să alcătuiască un organism în sine, cu legi proprii, impuse de o capacitate creatoare genială, o logică riguroasă ne conduce cu ușurință spre concluzia că artistul poate, ba chiar mai mult, trebuie să neglijeze total

realitatea aparentă și comună pentru a extrage numai din propria fantezie elementele operei sale ; să se întoarcă cu spatele la natură și să pătrundă cu totul în abstract.

Pe de altă parte, este un fapt pozitiv că nici o operă de artă nu este viabilă dacă nu este în stare să comunice (fie și unui foarte mic grup de inițiați) emoția resimțită de autorul ei, și astfel de emoție nu poate fi comunicată decît cu ajutorul unor forme care pot fi recunoscute, apte să suscite o *anumită viziune și nu alta*. De fapt, sterilitatea unor opere foarte moderne are mai cu seamă drept cauză faptul că ele se sprijină în mod exclusiv pe supoziții teoretice și cerebrale, fără nici o legătură cu realitatea aparentă, sau avînd o legătură atît de îndepărtată încît, în afară de autor, nimeni nu poate s-o întrezărească.

Din această dificultate nu este cale de ieșire, decît prin recurgerea la profundul simț al măsurii care este inteligența supremă. Vom spune, așadar, că orice operă de artă fiind un simbol, este și trebuie să fie în mod necesar de natură abstractă. Am văzut ce rol atribuim în această estetică capacității creatoare ; dar prin capacitate creatoare nu se înțelege dezordine, nici — cu atît mai puțin — anarhie și negarea limitelor, ci libertate maximă și prospețime a interpretării și a utilizării elementelor oferite de natură. Important este de a stabili de îndată că abstracționismul artei nu e cel al geometriei sau al matematicii, de exemplu, ci mai degrabă cel al chimiei, care-și stabilește formulele sale pe date pozitive și controlabile numai dacă se cunosc metodele și procesele acestei științe care are drept cîmp al cercetării natura.

Și orice artă care, rămasă la puritatea sa, analizează și revelează sintetic aspectele secrete și întotdeauna noi ale lumii trebuie cu adevărat să poată fi echivalată cu știința. S-a

observat că ipoteza celor patru dimensiuni ar putea să-şi aibă corespondenţa estetică în pictura cubistă : atunci de ce să nu admiţi că orice formă de artă este ipoteza unei naturi posibile ? E de ajuns ca elementele din care este formată arta să iasă la iveală nu dintr-o argumentare rece, ci din realitate, aceste elemente nefiind negarea realităţii, ci transfigurarea ei şi, totodată, intuirea unei realităţi mai complexe şi mai interesante.

Cînd spunem că artistul modern trebuie să se emancipeze de natură înţelegem natură văzută şi simţită de omul obişnuit. Dar se va spune că toţi artiştii lumii au procedat astfel şi este foarte bine. Dar nici unul nu a făcut-o într-un mod atît de hotărît încît să dovedească cu opera sa că el încă mai concepea realitatea în felul comun şi burghez. Artistul modern consideră natura ca pe un domeniu de experienţă, ca un stimul pentru sensibilitatea sa, ca pe un material din care poate să născocească la infinit combinaţii şi structuri armonioase fără să-i pese de asemănarea aparentă dintre reprezentările sale şi fenomenul care le-a generat. Arta este o convenţie dar termenii ei trebuie să fie reali şi concreţi. Un alt argument puternic împotriva abstractizării pure este acela că formele ce pot fi concepute numai prin intermediul imaginaţiei sînt limitate şi schematice, în timp ce realitatea ne oferă un număr nelimitat şi raporturi mereu diferite între ele : ceea ce generează varietatea infinită, surpriza şi deci maxima plăcere şi satisfacţie estetică.

Arta este faţă de natură cum este spectrul luminii faţă de prismă.

Arta şi sentimentul

Una din cele mai grave greşeli care s-a comis ori de cîte ori a fost vorba de esenţa şi scopurile artei a fost aceea de a admite că

există o legătură între ea și afecțiuni, între ea și sentimente. Se citează foarte frecvent situația în care este emisă o judecată estetică cu privire la emoția și sentimentul resimțite și comunicate de artist prin intermediul operei plastice, literare sau muzicale; presupunînd că este necesar ca cel care creează să se afle într-o stare de exaltare pasională în care inventează formele și imaginile sale, este nevoie, pentru ca opera să fie frumoasă și însuflețită ca spectatorul, cititorul, ascultătorul să fie zguduiți de aceleași frămîntări ale sufletului comunicate de artist. Adevărul este că arta autentică nu are nimic de-a face cu astfel de afecțiuni și sentimente, ba mai mult, manifestarea lor este prima dovadă a inferiorității produsului artistic. Emoționarea, mișcarea sufletelor într-un sens sau în altul, comic sau dureros, nu au făcut parte niciodată din funcțiile artei, la fel ca și îndemnul la o acțiune numită bună sau rea, individuală sau colectivă.

Caracterul fundamental al adevăratei arte este luciditatea, strălucirea rece a diamantului; calmul divin pe care trebuie să-l aibă în comun cu știința. Atît una cît și cealaltă sînt o exprimare a unor raporturi, fără nici un alt țel decît manifestarea armoniei misterioase a vieții și a lumii. Pentru a face aceasta este necesar, așadar, ca artistul, la fel ca omul de știință, să opereze cu un calm extrem, cu clarviziune și dezinteres. Nu este vorba să demonstreze ceva, să indice oamenilor direcții posibile; să educe, să incite sau să domine, ci numai să actualizeze un acord nou și perfect de senzații, de forme și de imagini.

În fond totul se reduce la o magie a numerelor și orice artă ar putea să fie numită: muzică. Și după cum muzica este un calcul intuitiv, o ritmare de contacte și reacții între eu și lume, tot la fel orice artă este o acțiune a geniului care măsoară și fixează cu exacti-

tate corespondențele secrete dintre lucruri și simțuri.

Entuziasmul artistic constă în exaltarea geniului de către propria luciditate rece.

Teatrul, romanul, satira pentru literatură; opera și compozițiile de salon și de bîlci pentru muzică; tablourile istorice, de gen, portretul, caricatura, pentru pictură; monumentele comemorative, busturile de familie, alegoriile patriotice, funebre etc., pentru sculptură nu au nici o legătură cu arta, decît cel mult, și în mod excepțional, prin cîte un fragment; și aceasta în primul rînd pentru că scopul operelor respective este de a emoționa, de a exalta, de a trezi dragostea, ura, tristețea sau ridicolul. O estetică nouă trebuie să clasifice astfel de forme impure și hibride în categoria sporturilor și a divertismentelor așa cum sînt vînătoarea de vulpi, coridele, cinematograful și dansul pîntecului.

În arta pură, totul se rezolvă într-o plăcere senină, într-o contemplare spirituală, în echilibrul perfect al simțurilor și al inteligenței pe deplin satisfăcute într-o armonie supraumană de gînduri și imagini, într-o pace extaziată asemănătoare cu aceea a cerului înstelat și infinit.

Seninătatea și impasibilitatea artistului trebuie să fie egală cu aceea a filosofului care descoperă o nouă forță și o nouă lege a naturii.

Arta, pisc solar al universului văzut cu ochi fermi și limpezi.

Artă: uimire fericită, *étonnement heureux*.

Arta ca generatoare a miraculosului

Analizînd senzația pură care, după estetica noastră, este primul temei al artei — al întregii arte, am putea spune — ajungi să descoperi că ea nu este în fond decît o surpriză prelungită în fața unei realități care se re-

velează tot mai nouă și mai imprevizibilă. A exprima această surpriză, a o comunica prin intermediul semnelor și relațiilor este, așadar, necesitatea și scopul dintîi al artistului. Cavalerul Marino [1], care, ca toți artiștii barocului, a fost un creator de forme noi, un pionier al modernității (și spunem acest lucru contrar părerii incompetenților care văd în acea școală o decădere, în loc de o renaștere curajoasă și fecundă), Cavalerul Marino a scris acest vers care astăzi, pentru noi, are valoarea unui adevăr fundamental:

„Uimire e-al poetului țel".

Să-l comentăm pe scurt.

Întreg universul, orice lucru, orice eveniment, orice faptă, orice aspect al fenomenului, orice gest este un miracol. Cea mai mare parte a oamenilor al căror sistem senzorial este tocit și atrofiat, amorțit prin folosirea continuă și prin obișnuință, trăiește în mijlocul acestei taine ca într-un sistem de locuri comune, ca într-o organizație de repetiții, de identități false, de contingențe uzuale, de practici obtuze și vulgare, de rutină și de *à-peu-près* [2]. Numai rar cîte un individ privilegiat dotat cu o impresionabilitate mai puternică și mai persistentă, capabil să prelungească în sine starea simțurilor și sufletului specifice vîrstei pure a copilăriei este în stare să perceapă nuanțele infinite, variațiile imperceptibile, divinul totdeauna inedit al reprezentării misterioase. Și cum pentru el a trăi *activ* această stupoare îmbătătoare echivalează cu a o *exprima comunicînd-o*, este necesar ca opera lui să transpună viguros emo-

[1] Giovann Battista Marino (1569—1625), creator al poeziei prețioase, a impus moda poetică a așa-zisului „marinism" (N. tr.).
[2] Aproximații. (N. tr).

ţia, să imprime *în mod conştient* spiritelor rutiniere şocul aşteptării.

Notă — Este oare necesar să atragem atenţia că prin miraculos nu înţelegem aici bizarul, straniul, fantasticul, fabulosul întîlnite la Ariosto, Holbein, Dürer, Rops, Wells, Poe, Barbey d'Aurevilly? Fundamental realistă, estetica noastră urmăreşte formele imaginative groteşti, profetice şi se opreşte numai la analiza profundă, la exaltarea şi la iluminarea concretului sensibil, mai neobişnuit şi mai pasionat decît orice ficţiune idealistă.

Originalitate

Orice artist are valoare *numai* prin ceea ce aduce *absolut* original în fondul comun al valorilor estetice.

Originalitatea nu are limite, aşa cum nelimitată este varietatea fiinţelor şi a sensibilităţilor; întrucît originalitate nu înseamnă în ultimă analiză decît sinceritatea senzaţiei şi a exprimării.

A fi original înseamnă să concepi şi să transpui realitatea într-un mod profund şi acut personal, adică unic: a avea în sine şi a exprima o lume cu totul proprie, cu legi, forme şi armonii particulare, diferite de aceea sau acelea ale oricărui alt individ.

Originalitatea nu este atît o calitate naturală, cît o cucerire aspră şi grea.

Geniile se nasc: originali devenim.

Cucerirea originalităţii este o cucerire a libertăţii. Mijloacele acestei cuceriri sînt o cizelare exasperantă a sensibilităţii; voinţa şi curajul.

O condiție indispensabilă pentru dobîndirea originalității este asimilarea, absorbirea și apoi necesara negare a tuturor valorilor estetice precedente.

O formă de artă înțeleasă, gustată, devenită a noastră încetează automat să existe pentru sensibilitatea noastră în același fel în care ieri se pierde în astăzi.

O realitate estetică nu trebuie să fie repetată niciodată; ea trebuie să rămînă ca un simplu strat invizibil al noii realități care urmează.

Originalitate = prelungirea unei ipoteze artistice. A aprofunda senzația pînă la stabilirea unui flux emoțional între cele mai îndepărtate analogii. A extinde mereu imaginea; a o elibera treptat-treptat de piedicile din urmă ale logicii, ale bunului simț, ale conservatorismului.

A o conduce către pura sa funcție dinamică expresivă.

Prin sinceritate estetică nu se înțelege fericita simplitate a mediocrului care, scriind, pictînd sau sculptînd potrivit viziunii sale banale, de mîna a doua, fără nici un efort, crede cu naivitate că reprezintă ceea ce-i dictează harul său lăuntric, dragostea, potrivit principiului dantesc. El nu face în realitate altceva decît să trivializeze în mod conștient valorile cucerite și devenite de domeniul public. Nu trebuie să se înțeleagă nici ușurința trîndavului ingenios care abia dacă modifică formele amăgindu-se cu gîndul că în felul acesta continuă tradiția și nu-și dă seama că de fapt o neagă pentru că tradiția înseamnă dezvoltare, revoluție și nu *piétinement sur place*[1].

[1] A bate pasul pe loc. (N. tr.)

Sinceritatea înseamnă în schimb aprofundarea cutezătoare a propriilor elanuri personale și caracteristice ; înseamnă a extinde pînă la limita posibilă nota singulară din propria facultate creatoare ; a exprima propriul eu pînă la limita absurdului, fără rezerve și fără pudori ; fără teama de a ieși din domeniul recunoscut al artei sau al gustului curent.

Voi spune mai mult : acestei sincerități, bază indispensabilă a originalității, nu i se opune, ba chiar îi convine puțină șarlatanie, impostură specială care, propunînd ca actual un adevăr estetic, nedescoperit încă ori posibil ispitește și apropie viitorul și ni-l prezintă în față ca pe o ipotecă adusă într-un fel în zona prezentului.

Este un fapt sigur că prezentînd drept adevărat un lucru în care nu se crede încă înseamnă să-i acorzi oarecum o identitate, angajînd apoi geniul nostru să-i provoace cu adevărat apariția și să-i susțină existența.

Orice formă de originalitate este legitimă cu condiția ca să rezulte dintr-o activitate estetică disciplinată și să-i favorizeze principiile și caracterele fundamentale fie și prelungindu-le cu temeritate.

Libertate

Timp de multe secole arta a avut, de fapt, în numeroase societăți și civilizații, o funcție subalternă. După ce a servit idolatriile și religiile a devenit un instrument în mîna autocrațiilor, guvernelor, politicienilor, castelor și chiar a burgheziei și comercianților. În prima societate creștină, de exemplu, vedem că poezia s-a exercitat în mod special pentru difuzarea doctrinelor și legendelor, muzica

pentru sugestionarea și pregătirea sufletelor în vederea exaltării credinței și rugăciunilor; arhitectura pentru a impresiona cu solemnitatea și pentru a perpetua și polariza simbolurile; pictura pentru a impune pe viu mulțimilor de analfabeți cunoașterea clară a mitului, a măreției și a poveștilor bisericești.

Bizantinii, Giotto și mai încoace pînă la așa-zisa Renaștere (ca și evangheliștii, cîntăreții, constructorii de temple în aceeași succesiune a epocilor) nu au făcut altceva decît să ajute cu operele lor la această răspîndire a stărilor sufletului și a întîmplărilor religioase. Desigur nu vreau să spun prin aceasta că geniul acelor artiști a fost mortificat din această cauză și că nu a găsit nici o modalitate de a se manifesta cu forță și splendoare.

În același timp, nu e mai puțin adevărat că necesitatea de a se supune anumitor exigențe, de a lucra ca după o temă dată, fie ea chiar vastă dar obligatorie a constituit un grav obstacol pentru spontaneitate și pentru deplina manifestare a forței lor creatoare. S-ar putea spune că adevărata natură a spiritului lor a putut să se afirme tocmai în marginea acestei teme și oarecum în pofida ei. E bine să se insiste asupra acestei idei, iar pentru a înțelege mai clar să luăm ca exemplu pe unul din acești artiști și anume Giotto care fiind atît de cunoscut ne va ajuta cum se cuvine.

Opera lui de ilustrator al miracolelor, al legendelor și al poveștilor la comandă este uimitoare și tipică. Nimeni nu a știut mai bine ca el să însuflețească cu virtutea stilului o schemă atît de strîmtă și de rigidă abordată înainte de mii de ori și devenită aproape un *clichè* și un loc comun reprezentativ. Mă gîndesc la episoadele legendei lui Christos, ale vieții lui San Francesco d'Assisi. Totul era prestabilit, impus, obligatoriu în acest gen de reprezentare: atitudinile, acțiunile, trăsăturile personajelor; pînă și culoarea

pletelor, bărbilor și costumelor. Printr-un miracol de energie artistică și de știință a picturii el a reușit să împletească pe o canava banală de forme o alcătuire de valori plastice atît de extraordinară încît stîrnește admirație de secole de-a rîndul.

Totuși, este de ajuns să studiezi mai adînc opera sa măreață pentru a vedea că adevărata personalitate a lui Giotto nu s-a manifestat în toată splendoarea sa decît eludînd legile care-i erau impuse de tradiție și de autoritatea oamenilor, subordonați ei înșiși unei idei, să-i spunem heteroartistice. Există un secret în creația acestui pictor pe care puțini l-au dezvăluit, dar care trebuie scos la iveală pentru a înțelege esența reală a artei sale. Iar secretul este următorul: Giotto a fost cu adevărat Giotto, adică un artist pur nu în dezvoltarea, fie ea și superbă, a temei care i s-a stabilit, *ci în detaliile care par în tema respectivă complementare, în timp ce ele sînt de fapt partea ei substanțială.* Să privim oricare din compozițiile sale din Padova, Florența, Assisi; o parte a picturii este ocupată de Christos, de apostoli, de Fecioară, de San Francesco, figuri obligatorii și tradiționale; măiestria creatorului se revelează în ele în mod miraculos; — dar originalitatea și harul divin al spiritului său de *pictor pur* nu se găsește în mod pozitiv decît în scenele secundare, în amănunte, în divagațiile pe de lături. Aici, în aceste peisaje, case, animale, în aceste forme de păstori și țărani se află acordurile, tonurile, echilibrul liniilor, proporția maselor, volumele, cantitățile care se organizează liber. *Pictorul* se răsfață în deplină libertate, se abandonează cu voluptate propriului geniu de toscan viguros și fin: și se vădește deplin.

Tot la fel și Dante care și-a luat substanță pentru cînturile sale din orice — din filosofie, teologie, politică, astronomie, morală, fizică — este florentin dar mai ales universal

așa cum ni-l arată unele versuri ale unei comparații, sau zborul avîntat al lirismului pur; în anumite imagini de un lirism etern. La fel toți cei mari nu sînt cu adevărat mari decît atunci cînd sînt liberi.

Iar adevărul acestei afirmații se poate controla uneori chiar cu mai multă ușurință examinînd opere realizate în epoci mai apropiate de noi; cînd anumite *subiecte* socotite pe vremuri complementare, precum portretul, peisajul, natura moartă au fost de fapt tratate drept capitale și suficiente în ele însele; inaugurînd astfel acea perioadă a artei care, fără a se desprinde complet de ipotezele estetice ale unei teorii formate în cadrul școlii, trebuia să se prelungească apoi și să definească principiul modern care se exprimă cu această formulă discreditată, dar conținînd de fapt un concept just: arta pentru artă. Dar abia în vremea noastră a fost pusă direct și în mare parte rezolvată problema unei arte autonome, descătușată de compromisuri; expresie directă a unui simț exaltat, capabil să intuiască lumea și s-o concretizeze în culori, în volume plastice, în cuvinte, în sunete. Formula arta pentru artă, ideal al trecutului, delimitată și precizată cu alte formule decisive și pregnante, indicînd o libertate mai hotărîtă și mai fecundă. Poezia pentru poezie, pictura pentru pictură, muzica pentru muzică...

Am vorbit pînă acum despre o libertate elementară, fundamentală și în mod necesar pregătitoare pentru o dezvoltare mai amplă a artei ca manifestare pură a sensibilității. Estetica futuristă trebuie să admită alte forme de libertate de un alt gen, mult mai temerare, mai descătușate; mai ample și aproape nelimitate.

Să formulăm prin axiomă.

Futurismul înţelege prin libertate, din punct de vedere estetic, negarea oricărei trăsături de seriozitate în artă.

Axioma numărul unu — ARTA NU ESTE UN LUCRU SERIOS.

Lămurire — Am văzut în rîndurile de mai sus pentru care motive arta a căpătat de-a lungul secolelor un caracter solemn: a fost considerată ca un instrument de propagandă religioasă, morală; de educaţie socială. A sosit vremea să fie considerată ca un exerciţiu strict personal; ca o bagatelă perfect inutilă care poate să existe sau nu, fără ca societatea să se simtă mai rău, sau măcar să-şi dea seama de acest lucru. Ca şi dragostea (pe care ne repugnă să o vedem ca un mijloc natural de reproducere şi de perpetuare a speciei) arta este exerciţiul, cultivarea unui simţ, satisfacerea unui instinct special şi înnăscut şi tocmai pentru acest motiv este complet separată de orice altă activitate care tinde să transforme, să îmbunătăţească, sau să influenţeze în vreun fel cursul vieţii practice şi cotidiene; naţionale sau mondiale.

Axioma a doua — ARTA NU ESTE VENERABILĂ ŞI NU TREBUIE SĂ IMPUNĂ RESPECT.

Lămurire — Odată desfiinţată convingerea că arta îndeplineşte un fel de misiune de mîntuire a umanităţii se impune de la sine că ea trebuie să piardă total stima oamenilor care în fond nu iubesc şi nu respectă decît ceea ce le este de folos sau le satisface cumva nevoile lor elementare şi zilnice. Acesta este un fapt pozitiv care nu poate decît să fie favorabil artei înseşi; pentru că arta aflîndu-se departe de orice compromis şi despovărată de orice grijă pentru bine sau util va

 intra, fără îndoială, în propria sa sferă de

autonomie și de înstrăinare față de contingențele vieții comune. Numai că nu este de ajuns ca masa umană, publicul să fie eliberat de fetișismul artei : este necesar ca artistul însuși să învețe să considere propriul său rol ca nerodnic „pentru bunăstarea umană" ; lipsit de orice „demnitate" : — să socotească arta un fel de fixare simbolică și pe sine însuși un fenomen fatal dar neconcludent — precum cele mai splendide flori, aurora și cîntecul păsărilor.

Există un fragment în *Viețile paralele* a lui Plutarh în care acest dispreț pentru artă și artiști este bine scos în relief. Mi se pare că Pericle este cel care spune unui tînăr elen cam așa : „Cutare este un muzician desăvîrșit, Fidias este un excelent sculptor, Altul este un poet foarte bun ; dar n-ar fi rușinos pentru un cetățean al Atenei să neglijeze afacerile statului ca să devină un Cutare, un Fidias, sau un Altul ?" Și Pericle, care avea ca țel binele națiunii și al oamenilor avea dreptate. Că apoi Grecia a însemnat în istorie cu totul altceva decît un mic stat prosper și fericit, cum ar putea să fie astăzi Elveția, și aceasta mulțumită mai ales muzicienilor, artiștilor și poeților săi, este cu totul altă chestiune pe care Pericle nu putea s-o ia în considerație ; și care nu ne privește, în cele din urmă, decît pe noi, pe artiști. Astfel, artistul nu trebuie să atribuie artei o valoare pe care aceasta nu o poate avea ; să creeze gîndind că a crea nu este altceva decît modul său de a exista ; și că ar face la fel și atunci cînd n-ar mai fi nici un ascultător sau privitor pe lume. Artistul este precum cel care, fără nici un scop, revarsă preaplinul propriei vitalități dansînd, sărind, cîntînd, fluierînd sau desenînd cu un cărbune pe pereți fanteziile sale : fără a avea nevoie de spectatori, de aprobare sau de mulțumiri. *Numai considerîndu-se astfel va simți în el curajul*

de a îndrăzni să exprime totul; și opera sa va ajunge să fie un fapt natural, adică pur și divin.

Axioma a treia: NU CONTEAZĂ CA ARTA SĂ FIE INTELIGIBILĂ. Lămurire — Vorbind în termeni absoluți, arta care este un mister, e în mod obligatoriu și întotdeauna neînțeleasă de toți, în afara celui care o face. Vreau să spun că ea nu poate fi tradusă, prezentată sau explicată cu alte mijloace care să nu fie la rîndul lor mijloacele artei. Este o eroare să crezi că o operă de artă poate să fie lămurită, transpusă în scheme generale, descompusă și ilustrată prin intermediul analizelor, formulelor raționamentelor și motivărilor. Ori de cîte ori o critică a încercat cu astfel de sisteme să popularizeze și să răspîndească taina artei nu numai că a eșuat în atingerea scopului său, dar a profanat, a sterilizat și a provocat confuzii. Este totuși adevărat că nu toate formele de artă au fost sau sînt atît de închise și că cel puțin unele aspecte au fost sau au părut destul de clare, limpezi și evidente. Acestea sînt așa-zisele forme clasice, definite astfel tocmai pentru că sînt accesibile și lesne de popularizat. Dar am văzut că această parte comprehensibilă era tocmai partea exterioară, aspectul nesublimat al fiecărei opere și de aceea inferior și impur. Centrul vital expresiv, nucleul magic esențial, cel care absoarbe în sine ca un receptor-emițător cele mai îndepărtate vibrații, luminile și freamătul fenomenului și le propagă dinamic în jur, la infinit este și rămîne comunicabil numai pentru un cerc foarte restrîns de inițiatori.

Pentru artiști, arta este formula viitorului. (Vom vedea mai tîrziu cum forța artei este atît de mare încît va lărgi cercul cultivînd în tot mai mulți oameni simțurile capabile să pătrundă și semnificația cea mai obscură).

Rezultă deci, că în măsura în care artistul va căuta să traducă propriile iluminări în forme inteligibile pentru mulțimea de profani (și prin profani înțeleg toți necreatorii) cu atît se va îndepărta de ființa sa pur creatoare.

Am notat trei temeiuri principale ale celei mai mari libertăți creatoare. Punctele de plecare pentru toate cutezanțele

Cele două planuri ale artei

Ele au existat dintotdeauna, dar pentru multă vreme nimeni nu le-a delimitat cu hotărîre, nici nu le-a perceput limpede. Numai în epoca noastră cîțiva artiști care erau și teoreticieni au îndrăznit să facă marea discriminare fie dintr-o necesitate obiectivă de precizie și adevăr, fie pentru a stabili o nouă ordine de valori și a lua o poziție francă în vederea unor posibile responsabilități sau recompense.

Vom numi arta primului plan : Arta pentru cei Simpli ; cea a celui de-al doilea plan este arta pentru cei Inițiați.

Cei simpli ar fi cea mai mare parte a oamenilor, imensa majoritate comună, instruită și bine intenționată, dar leneșă și înceată ; înclinată mult spre motivare, bun simț, dorința de a vedea „limpede". De aceea, pentru această parte a publicului arta va trebui să fie foarte lineară și netedă : fără salturi bruște, fiecare parte trebuind să adere la cealaltă cu trecerile, legăturile și explicațiile cuvenite. Fiecare lucru va trebui să fie prezentat și reprezentat în toate aspectele sale posibile și evidente, conduse logic din etapă în etapă. Fiecare operă de artă va trebui, de fapt, să fie ca un discurs pe o anumită temă, bine desfășurat, bine coordonat, convingător și exhaustiv. Spectatorul, privitorul, odată ce a prins sensul, de parcă l-ar fi apucat cu

mîna, va trece de la un punct la altul, de la o emoție la alta pregătit treptat treptat pentru impresia decisivă, fără șocuri sau rătăciri, pînă la sfîrșit cînd, fără a-și fi pus în mișcare nici măcar pentru o clipă propria personalitate creatoare s-ar găsi în situația celui care călătorește comod într-un tren, mulțumit și satisfăcut de a fi „recunoscut lucrurile la fel ca în viață". Nouăzeci și cinci la sută din operele geniale existente în lume au răspuns acestui imperativ.

Cei Inițiați sînt spiritele de excepție, în deplină disponibilitate; autorii sau amatorii care fac parte din restul de cinci la sută. Și îi numim astfel pentru că sînt înțeleși, puși de acord, ca scamatorii din bîlciuri. Avertizați asupra tuturor trucurilor, inițiați în toate secretele, arta lor este o artă pentru ei înșiși și nu are nevoie de pedagogie, comentarii, legături și treceri. Trebuie să fie o artă de insinuări, de salturi și intervale: toată numai sugestii, vibrații și nuanțe. Obișnuiți cu tîșnirile, cu transferurile cele mai subtile de idei, cu senzațiile, cu imaginile cele mai îndepărtate este de ajuns un deget pe o anumită clapă pentru a declanșa întreaga gamă asociativă în sensibilitatea noastră; pentru a trezi miracolul armoniei. Pentru Inițiați arta nu este un comentariu care clarifică aspectele lumii sensibile: este continuarea sintetică a unei vieți personale și înflăcărate a simțurilor. *Rien que quelques touches et je devinerai le tableau, car moi-même je suis peintre et mes yeux sont gorgés de couleurs* [1].

Sinteză este cuvîntul pentru o astfel de artă. Arta absolută redusă la adevărata sa natură, la funcția sa originară.

---

[1] Sînt de ajuns cîteva tușe de penel ca să întrevăd întreg tabloul, pentru că eu însumi sînt pictor și ochii îmi sînt plini de culori (N. tr.).

Notă : Cei Simpli confundă — în mod legitim — cuvîntul sinteză cu şarlatanie. Nu trebuie să le-o luăm în nume de rău.

Arta : un jargon

Prin intermediul aproximărilor, tatonărilor, aluziilor prudente am ajuns la acest adevăr estetic : arta este un jargon, un limbaj aparte, Limbajul obişnuit, care la început a fost artă, trebuind să *servească* nevoilor celor mai materiale şi mai comune ale colectivităţii, în toate împrejurările, a ajuns, din necesitate, să se şteargă, dilueze, vulgarizeze şi să se tulbure exprimînd gînduri, concepte şi sensuri banale, învălmăşite şi impure. Arta trecutului, care era un limbaj, a suferit aceeaşi transformare pe măsură ce a vrut sau a trebuit să fie înţeleasă de cît mai mulţi. Era indispensabil ca un limbaj ocult, un fel de cifru să rămînă în posesia celor care nu voiau să exprime decît partea cea mai subtilă, mai misterioasă şi mai vibrantă din sine însuşi — şi să o comunice altora, care nu cer decît acest lucru şi sînt „născuţi numai pentru această împărtăşire de taine".

Într-adevăr, se observă că toate elitele, toate castele, sectele, misterele, ştiinţele au avut jargonul lor simbolic, limbajul lor secret, semnele lor.

Să acceptăm aşadar că şi artiştii noştri, aceşti aleşi dintre aleşi, aceşti clarvăzători supremi, aceşti savanţi ai absolutului Real se înţeleg între ei în felul lor şi tot la fel se fac înţeleşi şi de cine nu este străin de ei sau neadăpat la doctrina lor. Întocmai aşa.

Ironia

Ironia, care este încoronarea extremă a gîndului şi a cunoaşterii, rezultatul cel mai desăvîrşit şi definitiv al oricărei ştiinţe, nu este

spiritul animator al artei ; dar trebuie să fie în mod necesar una din primele baze ale unei estetici noi.

Prin ironie se înțelege aici acea stare a spiritului la care se ajunge cînd — după ce ai meditat, studiat, căutat și trăit — descoperi că formula capitală a metafizicii noastre, scopul principal al cercetării speculative, marea Problemă a celei mai profunde simțiri : Sensul Sensurilor, nu era altul decît un — Nonsens ; o simplă operațiune prost începută, și deci nerezolvabilă. Disproporția repede descoperită, între imensitatea așteptării și meschinăria descoperirii, produce în cursul spiritului un fel de oprire bruscă, o ciocnire din care irumpe, potrivit unui vechi principiu caricatural, fluxul irezistibil al comicității. Este acea stare ironică, melancolică și superbă ; soluția neprevăzută, dar nu mai puțin decisivă, a unei mari și eterne tragedii, care ar putea avea aerul unei farse dacă nu ar fi la mijloc bunacredință a actorilor. Stare dureroasă ! Și, desigur, nu este un lucru plăcut (pentru cine nu a înțeles încă faptul că este eroic, de un eroism din cele mai concrete și definitive de-a dreptul) să cobori la un moment dat de pe trambulinele înalte ale Idealului, pentru a-ți da seama că cel mai ales adevăr rezidă în fenomenul și în înlănțuirea, varietatea și multiplicitatea infinită a fenomenelor. Dar, oricum, certificarea însăși a zădărniciei oricărui idealism transcendent, dînd naștere la rîsul profund și extrem de fin al omului care se trezește, este aceeași care exaltă omul deasupra propriei iluzii vechi, deasupra minciunii și nimicniciei normelor, categoriilor și principiilor : deasupra întregului spectacol al vieții : îl face să devină un spectator vesel, dezinteresat, generos — și constant. Or, tocmai în această atmosferă de ușoară plăcere, în această libertate neîngră-

 dită, lipsită de scop sau credință arta poate

țîșni și se poate revărsa, poate să dea în floare și *folâtrer* [1]; să jongleze și să-și scînteieze prisma sa imensă și pură. Senină în esența sa, ea nu va încorpora o doctrină și nici negarea unei doctrine; ci își va lua avînt din ironie, care este deasupra doctrinelor.

S-a spus că nu a existat artă fără un substrat metafizic; și trebuia să se priceapă că arta trebuie în mod necesar să facă parte din logică și din etică. Îndrăznim să afirmăm că nu poate fi artă fără o supoziție meta-logică; artă care să nu ia naștere din libera vibrație a simțurilor nude înflăcărate în jocul dezlănțuit al realității fără sens.

Ironia — pasiunea cristalizată, rece, sterilizată, *lămurită*.

Ironia: depășire a tuturor valorilor: îmbinare a poeticului cu prozaicul; acceptarea aristocratică a lumii așa cum este ea în realitate; știința surîzătoare a omului lecuit de „boala transcendențelor și a demnității".

Ironia înseamnă în mod esențial independență; iar arta are nevoie de acest har divin pentru a-și țese capriciile, a-și desfășura curcubeele sale scînteind în soare — a-și săvîrși dansul său suplu.

Acrobație, clovnerie

Odată ajunși la socotirea artei ca o simplă activitate a spiritului imaginativ, fără vreun țel anume, fără alt țel decît perfecționarea propriului joc: (punînd un principiu al metalogicii ca temei al oricărei dezvoltări moderne a facultății lirice și stabilind specificul ironic al oricărei forme superioare de creație artistică) nu vom întîmpina greutăți în recunoașterea faptului că arta însăși tinde spre o

[1] a face nebunii, a zburda. (N. tr.)

eliberare supremă, devenind în cele din urmă nimic altceva decît *divertisment*.

Să mărturisim însă că este nevoie de un mare curaj pentru a ajunge la o concluzie atît de radicală ; așa cum va fi nevoie chiar de un anume eroism pentru a înfrunta victorios toate renunțările la care ea conduce, cum vom vedea mai departe. Aproape același curaj, același eroism le-au trebuit lui San Francesco și tovarășilor lui pentru a se deda „bufoni ai lui Christos" caraghioslîcurilor și trăznăilor lor ridicole din piețele publice pentru a dovedi candoarea sufletului lor, profunda măreție a umilinței lor.

Așadar arta este : o distracție, un divertisment de ordin spiritual și absolut. Sunete, cuvinte, culori, forme, proporții : — elemente sublime pentru o echilibristică în care sufletul exaltă și vibrează ca într-un miracol solar și gingaș.

E limpede deja că totul ne conduce în mod firesc la a socoti artistul nu ca pe un apostol, un învățător, un ațițător la ceva care să folosească unei anumite societăți sau întregii umanități, ci ca pe un acrobat, un saltimbanc, un jongleur. Ceea ce nu constituie deloc o dereglare ; trebuie să ne convingem de acest lucru. Pentru că nimeni, după cîte știu eu, nu a luat cum se cuvine în considerație adevăratul caracter al acestui fel de „fenomene", nici nu a scos în evidență meritul singular și specific al activității lor.

Să începem prin a recunoaște că acrobatul sau echilibristul se deosebește de restul oamenilor de teatru mai întîi prin aceea că el nu vine pe scenă nici cu probleme sentimentale, religioase sau morale ; nici cu opinii politice, sociale ; nici cu idei filosofice sau literare — și nici măcar cu tendințe critice, satirice sau apologetice. El nu proclamă nimic, nu apără nimic și pe nimeni, nu dă nici un sfat ; nu emite judecăți sau păreri.

De aceea, principala sa trăsătură este aceasta : dezinteresul față de religie, etică, sociologie și estetică.

Așadar, activitatea acrobatului, saltimbancului, jongleurului este o activitate pură ; în aceasta vedem și afirmăm asemănarea singulară dintre el și artistul pe care îl concepem noi și încercăm treptat să-l definim. Dar mai există o trăsătură a personajului nostru care-l apropie sau chiar îl identifică cu artistul, și anume : atît unul cît și celălalt își au rațiunea lor de a fi în *perfecțiunea* jocului lor. Puterea lor magică rezidă în capacitatea de a atinge această perfecțiune.

Vedeți echilibristul în arenă ; pe sîrmele sale întinse ; la trapez, pe scări, pe prăjini ; înfășurat în machiajul său multicolor ; prinzînd farfurii, evantaie, lumînări, bastoane, mingi de cîlți ; orînduind cu o mie de obiecte neașteptate și disparate o lume nouă de iluzii, ca un Dumnezeu care creează cu dezinvoltură și bucurie. El se mișcă și acționează după legile sale proprii și astfel subjugă ochii și inimile spectatorilor săi care trăiesc însăși viața lui cît timp durează spectacolul. O mișcare greșită, un pas sau un gest în contratimp ar distruge iluzia și l-ar putea costa chiar viața. Cu trupul său, cu gesturile și mișcările membrelor sale el realizează o armonie care nu are altă justificare, alt scop și alt sens decît perfecțiunea sa.

Mi se pare de prisos să subliniez marea asemănare dintre această activitate și cea a artistului. Deosebirea constă în aceea că artistul înfăptuiește armonia sa nu prin mișcările trupului și membrelor sale, ci cu spiritul și cu elementele propriului spirit. Cît despre mijloacele vizibile, înlocuiți obiectele, trucurile, luminile cu cuvintele, culorile, sunetele, imaginile, proporțiile și ceea ce spunem despre unul putem spune și despre celălalt, atît

în ceea ce privește metoda cît și țelul și rezultatul.

E de prisos să căutăm prea departe izvoarele plăcerii artistice. În fața operei de artă, ca și în fața circului, originea plăcerii stă în spectacolul dificultății învinse. Exactitatea cu care se mișcă un picior sau un deget pentru a se sprijini sau a susține ceva gata să cadă ; precizia cu care se calculează efortul necesar propriei lansări sau aruncării unui obiect dintr-un punct în altul (fapt de natură intuitivă) ; ca și măiestria cu care se îmbină anumite cuvinte într-un anume chip și nu altfel, sau se combină anumite culori, anumite note, se fixează anumite mase, linii (fapte de asemenea de natură intuitivă) ; iată motivul uimirii mereu treze a spectatorului, forța magică ce ține în jos simțurile sale, subjugînd spiritul.

În artă, ca și în circ, totul este tehnică. Dibăcie. (Nu spun virtuozitate pentru că acesta este un cuvînt care implică ideea unei execuții reci. Artistul și saltimbancul *trăiesc* calculul lor nemilos).

În ceea ce privește valorile, să le spunem așa, filosofice, metafizice ale unei arte futuriste, mi se pare că o indicație valabilă a ceea ce ele ar putea să fie ne este furnizată de un alt personaj de teatru și de circ. Nu am aici textul și nu pot deci să citez cuvintele pe care Jules Laforgue i le scria unei distinse doamne într-o seară cînd de-abia se întorsese de la circ, în legătură cu clovnii. Îmi amintesc însă că îi spunea cam așa : „V-ați gîndit vreodată la problema morală pe care o rezolvă clovnul în fiecare seară ? Privind aceste creaturi amuzante am ajuns la concluzia că ele au atins un prag al înțelepciunii, o culme a perfecțiunii spirituale".

Poate părea un paradox cît de des se întîmplă ca un gînd extrem de profund să fie prost definit. „Paradoxul este numele pe care

imbecilii îl dau adevărului" spunea un alt poet, Jean Moréas.

În realitate, acele cuvinte ale lui Laforgue exprimă o idee pe care fiecare artist modern trebuie s-o considere, în mod obligatoriu, profetică. Şi, de fapt, dacă se consideră clovnul nu ca o mască grotescă ce distrează o mulţime grosolană cu glumele şi piruetele sale, ci ca un înfăptuitor simbolic ale cărui cuvinte şi acţiuni pot să reprezinte o atitudine a spiritului, traducînd în mod vizibil un principiu metafizic, cine trezeşte admiraţia sau măcar invidia unui gînditor adevărat mai bine decît el?

Văzut sub acest aspect, clovnul este pe scurt şi prin excelenţă o descoperire a libertăţii, un dezvăluitor de noutăţi, un fel de demon care creează pe cont propriu o lume în locul alteia în care totul este minunăţie.

Să ne gîndim la nenumăratele sale veşminte atît de neaşteptate, de vii, de expresive. Pantalonii săi enormi, din mătase în culori ţipătoare sau neverosimil de strîmţi, ponosiţi, trişti şi roşi. Mantia sa de paiete, cu o lună mare în spate sau cu un cuvînt întotdeauna neînţeles. Butonii săi de fier, bereta sa minusculă în vîrful capului, zecile sale de gulere pe care şi le scoate unul după altul în mijlocul stuporii generale, cravatele sale de lemn, de hîrtie, vestele sale! — iată tot atîtea emancipări de convenienţele tuturor şi de toate zilele; rîsul imens a avut nevoie de o observaţie îndelungată şi profundă; experienţe, ori poate nenumărate tragedii şi înfrîngeri, idealuri şi vise sfărîmate, convenţii şi prejudecăţi.

Astfel, un smoc de păr purpuriu care se zburleşte brusc, în mod miraculos la un semn, o pereche de ochi fără pupile sau pătraţi; un nas fosforescent care se aprinde şi se stinge în funcţie de umorul vesel sau trist, o faţă văruită sau înfloritä cu miniu şi cu cărbune

sînt, neîndoielnic, afirmări de superioritate filosofică, sugestii de posibilităţi infinite şi, mai ales, revoltă împotriva oricărui sistem de logică şi declaraţii puternice despre esenţa fantastică a lumii; negări ale tuturor valorilor în favoarea unui fantasmagorism multicolor şi uşor, care este declanşat de o vorbă de duh sau de un calambur.

„Universul nu are nici o semnificaţie în afară de pirotehnia fenomenelor — par să spună trucurile, jongleriile şi ironiile clovnului. — Problemele voastre, sistemele voastre sînt absurde, stimaţi domni; totul este egal, nimic nu contează în afară de jocul imaginaţiei. Să îndepărtăm de noi orice deducţie; orice hărţuială a minţii, să ne lăsăm numai în voia freneziei, a inventivităţii generatoare de minunăţii. Să ne distrăm în această superbă sărbătoare extravagantă".

Înţelepciune supremă.

Or, tocmai această emancipare, această înfăptuire artificială a unei realităţi lirice, independente de legătura manifestărilor şi aparenţelor fireşti; acest simbolism voios este dat de estetica noastră drept ţel al artistului nou.

Semnificaţia tainică a acelor bufonerii va fi însuşi substratul metafizic, sceptic (scepticism activ) şi ironic al operei futuriste.

Reclama

La acelaşi principiu al bufoneriei, înţeleasă ca emancipare de convenţionalismul demn şi logic, poate face apel teoria reclamei, a scandalului ca fapte simultane de artă.

Întrucît se porneşte de la presupunerea dezinteresului, o vîlvă zgomotoasă, o prezentare neobrăzată a propriei opere şi a ta însuţi, nu pot fi judecate cu vechile criterii: nu va fi un spectacol respingător de aviditate

pentru cîştig sau de îngîmfare deşartă, ci de afirmare a unui nou concept despre artă şi viaţă ; destinate — prin însuşi faptul că se manifestă într-un anume fel — să modifice raporturile dintre creator şi public. În acelaşi timp, menite să influenţeze sensibilitatea şi maniera de a se exprima a artistului pentru a seduce impresionabilitatea şi capacitatea de înţelegere a publicului.

Reclamă şi publicitate : sărbătoare complementară a sărbătorii Artei.

Sfîrşitul artei

Dacă vom alătura toate afirmaţiile făcute treptat-treptat în aceste note şi prezentate ca adevăruri ; dacă vom grupa toate concluziile parţiale la care am ajuns va fi posibil acum să sintetizăm într-un principiu mai vast rezultatele speculaţiei noastre.

Să rezumăm :

Am început prin a defini arta ca un fapt pur volitiv. Am continuat negînd artei orice funcţie socială, etică, religioasă, sau, pur şi simplu, sentimentală.

Am considerat drept un defect maxim al artei trecutului logica şi discursivitatea sa, didacticismul său implicit, latent, fundamental, cînd, în loc să procedeze rapid, prin pure înregistrări de senzaţii, de imagini, de analogii (care sînt simboluri) a devenit pedantă şi s-a umilit în legături, în treceri explicative, în comentarii purtătoare de emoţii cîndva genuine ; s-a îngreunat cu balasturi verbale, retorice şi gramaticale.

Am preconizat o artă jargon, limbaj aparte, cifru şi semn tainic, lesne de înţeles doar pentru un grup de iniţiaţi.

Am stabilit, în sfîrşit, formula : Arta = divertisment.

Am desfrunzit și am descărnat conceptul estetic pînă la limita extremă. Astfel încît ceea ce ne rămîne acum din ideea de fenomen artistic este atît de ușor, de subțiat, de firav încă un ultim efort va fi de ajuns să ne conducă la această concluzie la care mă refeream mai sus și anume :

Arta tinde în mod fatal spre propria anulare.

Va trebui să explic această afirmație extremă.

Presupunînd, așadar, că funcția artei este aceea de a șlefui, de a ascuți sensibilitatea, va trebui să admitem :

1) Că atît artistul cît și publicul său vor atinge o finețe tot mai evoluată a capacității de impresionare și, prin urmare, o ușurință tot mai mare de a comunica între ei.

2) Că o astfel de dezvoltare a sensibilității și o înțelegere atît de apropiată dintre creator și iubitorul de frumos îl vor face pe acesta din urmă să înțeleagă totul, să simtă totul încît, dacă artistul face cea mai fină aluzie asupra intenției sale, atunci el va fi de îndată înțeles și simțit.

3) Că, așadar, modurile de exprimare ale artistului pot să devină treptat-treptat mai sumare sau, mai bine-zis, mai sintetice, cu un caracter mai intim și mai abstract ; ajungînd să se reducă la un fel de grafie convențională ; un fel de cifru ermetic între colaboratori.

4) Că, în același timp, o astfel de impresionabilitate poate să atingă un grad atît de înalt încît să nu mai producă artistului și iubitorului de artă propria satisfacție în elaborarea în comun a realității lirice ce urmează a fi reprezentată, ci în semnul însuși pe care îl reprezintă.

Cîteva tuşe, cîteva linii (pictura); cîteva forme şi volume (sculptura şi arhitectura); cîteva cuvinte (poezia); cîteva note (muzica) pot fi suficiente pentru a sugera prin intermediul unor reflectări ample, al unor rezonanţe infinite, al unor analogii îndepărtate, o lume de frumuseţe.

Două culori aruncate pe o suprafaţă; un cuvînt scris pe o pagină pot să creeze o bucurie infinită. S-a spus că sublimarea supremă a muzicii este liniştea. Senzualitatea cea mai rafinată se mulţumeşte cu o mîngîiere, cu o atingere, cu un parfum.

Poate exista o mistică estetică.
Anunţăm iluminismul fanteziei.
Satira sensibilităţii artistice.

CONCLUZIE SUPREMĂ — arta, în puritatea sa, nu poate fi înţeleasă şi gustată decît de artişti (nu spun numai de creatorii de artă).

Arta, avînd funcţia unică de a dezvolta sensibilitatea, concentrîndu-se în ea, va ajunge să lărgească tot mai mult climatul propriu influenţei sale, pregătind, în număr tot mai mare, pe cei care o cultivă pentru aceasta: să nu aibă nevoie decît de un semn pentru a fi înţeleasă.

Întreaga realitate poate fi într-o bună zi înţeleasă şi condensată într-un semn; şi fără vreun intermediar necesar revelării artistice.

Aşadar, destinul artei este: SĂ CIZELEZE ÎNTRA-ATÎTA SENSIBILITATEA GENERALĂ, ÎNCÎT SĂ FACĂ DE PRISOS PROPRIILE MANIFESTĂRI ADICĂ: PROPRIA SA DESFIINŢARE.

INTERMEZZO

Totul este artă

În paginile precedente am trasat în linii mari ceea ce aș numi partea conceptuală a Esteticii mele. Înainte de a trece la partea în care vor fi expuse alte considerații de ordin mai deosebit și tehnic voi prezenta sub formă de intermezzo o viziune despre lume concepută ea însăși ca operă de artă ; este ca și cum ai vorbi despre o lume în care arta, ca produs individual, nu mai are rațiunea de a exista numai pentru că exprimarea, care este baza sa, a trecut din operele particulare în faptele comune ale vieții ; senzația este tradusă în sentiment și acțiune : într-un cuvînt lirismul a devenit lege și regulă de armonie a existenței tuturor.

Nu este nimic teoretic în ceea ce spun și nu intenționez să trag concluzii de vreun fel. Cel mult, cu ajutorul unui fapt prin sine însuși de natură anecdotică, se poate descoperi ca într-o umbră un adevăr care în viitor ar putea să coincidă cu prima și a doua parte a acestor principii.

Să trecem la viziune.

Citeam într-o seară nu mai știu în care
 ziar, broșură sau carte un articol de propa-

gandă populară socialistă și întotdeauna astfel de lecturi mi-au stîrnit alte gînduri asupra cărora am zăbovit îndelung.

Îmi amintesc că lumina blîndă a apusului cădea pe pagina scrisă pe care eu continuam s-o privesc fără să mai citesc.

Și așa absorbit de gînduri îmi ziceam : Cum este oare posibil ca mintea unui om, nu pe de-a-ntregul imbecil și ignorant, din moment ce argumentează și poate să se exprime — să nu se îndepărteze descurajată de aceste concepte obscure, ba dimpotrivă le îmbrățișează, le ordonează în raționamente ; încercînd să le confere un aer de legitimitate și să le facă să trăiască și să triumfe ? Și ce este la urma urmei acest amalgam opac de false valori ? Produs al cărei facultăți și aparținînd cărui gen de activitate spirituală ? Este vorba aici de un produs științific, fie el și arbitrar și necioplit, sau de unul filosofic ; ori nu cumva e vorba de o acțiune fantastică ? Și atunci acest noian de vulgarități pe care le numim materialiste sau pozitiviste nefiind decît zațul celor mai incoerente sisteme, al celor mai deșănțate demagogii ; această „idee" demagogică ar fi în esență creația spiritului imaginativ, o operă de artă în ultimă analiză ?

Lumina care continua să cadă pe pagina din fața mea mi s-a părut deodată că se transformă în lumină intelectuală care limpezește brusc sensul acelei opere. Și mi s-a deslușit deodată un adevăr care mă umple de stupoare și totodată de bucurie. Ba da ! Acea urzeală de fraze chinuite, de silogisme goale, de moralități plate, între iacobinism și ipocrizie, nu era de fapt decît descrierea unei lumi ieșită cu toate legile sale din mintea unui om ; lumea socialistă !

Și omul care inventase acea lume era un poet așa cum poeți sînt toți aceia care în filosofiile și științele lor au creat sisteme și principii, au dat nume și aparență de adevăr

construcțiilor propriei imaginații. Platon, Pitagora, Vico, Galilei, Descartes, Kant. Dovadă este faptul că toți aceștia se serveau de limbaj, care este un element al artei, pentru a exprima ceea ce visaseră. Diferența dintre ei și poeții propriu-ziși nu este dată decît de modurile de exprimare, de alegerea cuvintelor și a imaginilor ; care în mod firesc trebuie să fie adecvate genului de lucru imaginat. Dealtfel totul se reduce, atît la unii cît și la ceilalți, la însuflețirea lirică a unei idei, la construcția unei drame ; la o reprezentare a universului. Astfel, acum îmi apărea clar că acel burghez capitalist și acel proletar nu erau decît personaje dramatice și că raporturile lor economice nu erau nimic altceva decît elementele poetice ale contrastului dintre ei, contrast social ; totul laolaltă: armonie imaginată și pusă ca lege pentru acea creație a unei lumi sui generis inexistentă în realitate, dar adevărată în infinita sferă a Spiritului.

Ajungînd să gîndesc altfel lucrurile am observat că un atare principiu ar putea să fie ușor aplicat oricărei alte manifestări a intelectului și celor mai îndepărtate în aparență de orice fel de artă și poezie. Operele de politică, de economie, de agricultură, de industrie și comerț fiind organizări ale ideilor exprimate cu ajutorul limbajului — care prin sine însuși este o artă — sînt opere de artă.

Trăiam în acest soi de nebuloasă intelectuală cînd, la cîteva zile după aceasta, un alt fapt provocă în mine gînduri de același gen și făcu ideile respective chiar mai concrete. Eram pe o stradă din Florența, pe care cîțiva lucrători tocmai o reparau. M-am oprit să-i privesc pe oamenii aceia care reparau acum o parte de pavaj ce fusese scos și am admirat măiestria pe care fiecare din ei o arăta la tăierea frumoaselor pietre azurii, pentru a le reduce la diferite forme și mărimi, pentru ca întreg spațiul să fie umplut ; în potrivirea
 și alipirea lor regulată, fiecare la locul său,

în așa fel încît munca dobîndea treptat-treptat acea perfecțiune care de multe ori poate să fie invidiată de artist; care caută el însuși perfecțiunea în propria muncă, dar nu o află atît de completă precum un salahor care, o dată terminată treaba, poate să fie liniștit și sigur că nu s-ar fi putut face mai bine decît a făcut-o el.

Și cum din cînd în cînd unul sau altul din acei lucrători își întrerupea activitatea pentru a se odihni, pentru a se șterge de sudoare, pentru a bea, am observat că gesturile lor erau pline de grație și de armonie. Am fost frapat mai cu seamă de unul din ei care, înfigînd tîrnăcopul în cîte o piatră, se spijinea de coada lui cu amîndouă mîinile ca de un pervaz și în poziția aceea statuară urmărea mișcarea străzii.

Ideea care m-a fulgerat pe cînd citeam cartea socialistă mi-a revenit în minte; de data aceasta, sporită: nu numai produsele spiritului sînt opere de artă, ci poate și faptele cele mai simple ale vieții. Toate.

Am reînceput să-i observ pe lucrătorii mei și mi-am dat seama că dacă gesturile lor în momentele de tihnă erau armonioase, mișcările pe care le făceau în timpul lucrului erau chiar mai frumoase. În orice mișcare a lor era un ritm; și era chiar o lege de natură evident estetică. Cel care lovea cu ciocanul în piatră, cel care amesteca mortarul pe targă și îl punea sub piatră, cel care curăța pămîntul și-l încărca într-o roabă făceau toate acestea cu rost, cu măsură, după un principiu care nu era al materiei, ci își avea originea în spiritul cizelat de o întreagă civilizație.

M-am îndepărtat avînd ideea aceasta în minte. Și de atunci, întreaga viață a oamenilor am început să o văd ca pe o manifestare artistică. Lumea care mergea alături executa în mod vizibil un fel de dans pe care nimeni nu-l lua în seamă pentru că devenise prea

comun ; cei care vorbeau între ei nu făceau în fond decît mimică ; cel care stătea sau saluta ori mîna un cal sau mergea la braț cu cineva ; sau făcea oricare altă acțiune asculta de o lege a harului care devenise instinctivă, dar nu mai era instinctul primordial al primitivului sau al animalului.

Primitivul dar, mai ales, animalul îmi serveau de fapt excelent demonstrația prin contrastul pe care îl declanșau în mintea mea. Un cîine care merge, un bou care se culcă, o găină care cotcodăcește fac toate acestea într-un fel oarecare, fără har, fără armonie și inteligență ; omul civilizat acționează întotdeauna, chiar într-un mod inconștient, în așa fel încît să producă un efect de grație și de rafinament.

În sfîrșit, eu nu mai vedeam de-acum lumea sau mai bine-zis viața oamenilor ca o revărsare de acțiuni dezordonate, arbitrare și descompuse, ci ca o *reprezentație* — foarte asemănătoare cu aceea de la teatru în care fiecare își joacă rolul după un principiu al artei — o estetică. Și orice acțiune umană nu ca o demonstrație *naturală* de energie vitală ci ca o parte — o *ipoteză*.

Astfel că, ajuns în acest punct, aș putea conchide că de îndată ce fiecare popor civilizat a asimilat puțin cîte puțin și a pus în practică principiile artelor s-ar putea afirma că toți oamenii sînt hărăziți să devină cu timpul artiști ; iar exprimarea artistică propriu-zisă ar putea să devină la urma urmelor de prisos și să dispară.

Și procedînd astfel pot să fac legătura cu ideile îndrăznețe din partea teoretică a acestui studiu. Am preferat, conform promisiunii de la început, să trasez separat — ca să zic așa — această viziune a mea pe care o voi numi TOTUL ESTE ARTĂ, lăsînd în suspensie orice concluzie posibilă.

ARTA ȘI MODA

Sînt mulți scriitorii, pictorii, muzicienii care s-ar revolta cu înfumurare dacă le-ai spune că între alte merite pe care trebuie să le cauți în operele lor este și acela — și nu ultimul — că ele sînt la modă sau creează prin ele o nouă modă. Apostolilor esteticii solemne li se pare că numai acest cuvînt asociat aceluia de artă este de ajuns să-i diminueze caracterul, moda implicînd ideea de frivolitate, de netrăinicie și pot s-o ia ca pe o ofensă sau o depreciere dacă se aplică producțiile lor. În mintea lor acționează o adevărată evanghelie de argumentări în jurul conceptelor de austeritate, sublim, de stabilitate eternă a adevăratei arte cărora îi opun acea îmbinare de termeni devenind, din această cauză, un adevărat sacrilegiu.

Și totuși nici un adevăr estetic nu e mai sigur decît acesta : că nici o formă de artă nu a rămas vie și viabilă dacă în momentul apariției și a dezvoltării sale nu a urmat sau a provocat un curs al gîndirii și al atitudinilor mentale de scurtă durată, trecător, limitat la o scurtă perioadă de timp ; echivalent de fapt, în totul și prin totul, cu ceea ce se înțelege prin modă. Mai mult decît atît, se poate afirma că însăși calitatea geniului, caracteristica fecundității creatoare constă tocmai în această facultate de a se pune de acord cu culoarea momentului, sau de a o modifica printr-o evoluție de originalitate, care este precum veșmîntul proaspăt și învăpăiat în care se îmbracă de la sezon la sezon frumusețea schimbătoare.

Această operație de aranjare capricioasă constă dintr-un raport nemaiîntîlnit de ele-

mente formale, dintr-o alăturare specială de modalităţi cunoscute, dar ţinute pentru scopuri mai îndepărtate şi considerate de neîmpăcat ; într-o preferinţă creată pentru anumite moduri de exprimare de o savoare nouă şi destinată să atingă fantezia oamenilor pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă, cu plăcere sau într-un fel violent.

În poezie sînt consonanţe neprevăzute, ritmuri nemaiîntîlnite, cuvinte renăscute, voci sustrase cu graţie de la semnificaţia lor obişnuită, sau neologisme destinate să umple dintr-o dată terenul şi să ilumineze cu o strălucire neprevăzută, particulară şi tipică întreaga literatură a unei perioade istorice determinate. În pictură sînt alcătuiri neaşteptate de culori, de linii, noi sisteme de regrupare a maselor ; individualitate a invenţiilor şi chiar a alegerii lucrurilor reprezentate, ca mijloace tehnice pentru creaţie. În muzică sînt disocieri sau asocieri extraordinare de sunete şi armonii, preferinţe pentru anumite grupuri de note şi pentru o poziţie în mişcarea continuă a lor în fluxul sugestiei sonore.

Dar nu prin aceste particularităţi de toaletă artistică numite maniere, stiluri ale unei epoci, ţări şi şcoli care de fapt sînt esenţa însăşi a modei, nu prin acestea putem să recunoaştem şi să ordonăm toate realizările geniale ale unui moment artistic ? Nu din ele se constituie valoarea de bază, caracteristică, inconfundabilă ; aşa cum se formează bogata ţesătură de variaţii pe pînza nesfîrşită a frumuseţii pe care fantezia o aşterne de-a lungul secolelor ?

Să mergem mai departe. Putem să propunem această axiomă : *Arta este modă.*

Arta este modă în acelaşi fel în care sufletul şi corpul sînt de nedespărţit. Moda este
 îmbrăcămintea exterioară vizibilă a artei,

atîta vreme cît orice artist este prețuit după cum se afirmă cu propria sa manieră ; și spiritul profund care îl frămîntă se manifestă în chip necesar nedespărțit de acea manieră. Iar cine nu creează modă nu se poate să nu se supună vreuneia, pentru că altfel îl pîndește pedeapsa inactualității sterpe.

Moda este atmosfera în care respiră, se mișcă, trăiesc toate talentele creatoare ale unei epoci. Care îmbină cu prezența sa toate producțiile geniale ale acelei epoci și face corp comun inseparabil cu ele. Aderînd la un substrat de adevăr etern, această schimbătoare culoare a diversității se așterne și sclipește lăsînd însă să strălumineze, invariabilă, frumusețea.

Dealtfel, și moda propriu-zisă a veșmintelor și croielilor poartă pecetea acestei trăsături specifice. Și ea este o emanație și, în același timp, document spiritual. Paralel cu moda artelor — și influențînd-o sau lăsîndu-se influențată de ele — ea face să se deosebească secolele, oglindindu-le sufletul nemuritor exteriorizat într-un mod mai material printr-o tunică sau decolteu, printr-o perucă pudrată, o crinolină sau o pălărioară.

A fi la modă înseamnă a fi modern.

Iar cine nu este la modă și modern este în afara artei vii, însuflețite.

Există și perioade de revenire a modelor artistice (Ca și a altor mode).

O modă artistică trece și, după o vreme de uitare, renaște.

Poezia lui Dante, demodată definitiv după Renaștere, a revenit la modă în secolul trecut. La fel pictura lui Giotto, la fel muzica italiană veche care începe treptat să fie din nou gustată. Arta secolului al XVII-lea trăiește acum un nou moment de modă atotputernică.

Unele forme de artă se demodează pentru totdeauna, sau revin la intervale de secole

întregi, iar uneori în epoci aride de decadență.

Arta cea mai puternică este aceea care revine cu regularitate la modă, în vremuri de renaștere înfloritoare, și cu o forță mereu sporită.

Modernitate

Arta, filosofic vorbind, este în întregime modernă și întotdeauna modernă pentru că este exprimare simbolică a celei mai profunde vieți a spiritului, care nu are epoci. Este însă la fel de adevărat că fiecare moment istoric se caracterizează prin anumite particularități exterioare și tranzitorii care, acționînd asupra sensibilității artiștilor, influențînd sufletul lor în așa fel încît să vadă realitatea sub aspecte noi și modificînd felurile lor de exprimare, acele particularități se oglindesc în mod necesar în operele artiștilor. Este conexiunea indispensabilă dintre exterior și interior, dintre materie și spirit, dintre obiect și subiect, sau oricum am vrea să le spunem. Este o condiție a creației de geniu de care nu se poate face abstracție.

Pornind de la această premisă, să adăugăm că ceea ce caracterizează epoca noastră căreia îi zicem modernă sînt produsele științelor, mai ales ale mecanicii și chimiei, prin care a fost transformată întreaga înfățișare a lumii în mijlocul căreia se desfășoară existența noastră de zi cu zi ; a fost modificată fizionomia lucrurilor, ca și raporturile lor : — însuși scenariul vieții noastre a fost schimbat complet.

Este un lucru banal să spunem, de pildă, că inventarea lămpii electrice a transfigurat străzile orașelor noastre, că trenul a schimbat înfățișarea unor peisaje ; că în general electricitatea, produsele și procesele chi-

mice, cu toate aplicațiile lor : la transport, la iluminat, la tipar, la navigație, la aviație sau mai știu eu unde, au schimbat în mod radical fața pămîntului, a mării, a cerului.

Însă ceea ce nu se recunoaște îndeajuns este în ce măsură, sub impresia atîtor schimbări și spectacole noi petrecute, s-a schimbat și intelectul nostru și, odată cu el, și viziunea noastră despre univers.

Putem spune că înseși dimensiunile pe care se ordonează senzațiile și gîndurile noastre — spațiul și timpul — sînt considerabil modificate. Dezvoltarea formidabilă a vitezei de deplasare de la un loc la altul pe pămînt sau în aer, a produs un astfel de efect ; este un fapt bine știut că cel care gonește sau zboară nebunește în automobil sau cu aeroplanul are o noțiune a distanțelor și duratei mult diferită de aceea pe care o aveau oamenii din trecut. De unde rezultă că aceleași dimensiuni ale globului, stabilite psihologic după efortul depus pentru a-i măsura întinderea, sînt astăzi reduse în mod apreciabil ; și aceasta nu fără o corectare sensibilă a ideilor fundamentale cu privire la lume ; ba chiar și a conceptelor metafizicii.

Bineînțeles că pămîntul este mai mic pentru cine poate face într-o zi drumul care necesita în alte vremuri o călătorie de luni de zile ; nici orele nu mai au aceeași durată ca în vremea strămoșilor noștri.

De asemenea, uimitoarea dezvoltare a tuturor celorlalte descoperiri, cu artificialitatea pe care a adus-o în toate domeniile vieții sociale au contribuit puternic la răsturnarea concepției noastre despre ceea ce este reazemul fiecărui sentiment și gînd, și care se cheamă Natura.

Aceasta în ce privește acțiunea exercitată de modernitate asupra spiritului nostru. De aci să vedem cum se reflectă o astfel de acțiune în domeniul esteticii, care este una din manifestările principale ale spiritului.

Influența vitezei asupra viziunii artistice

1) Trecerea rapidă a lucrurilor dintr-un loc în altul face ca poziția lui să se schimbe, avînd ca efect o grupare mare în spațiu și deci o eficacitate deosebită a lor asupra sensibilității noastre.

2) Tulburarea care derivă de aici în sensul duratei produce același rezultat, astfel încît spectacole și fapte ajung să se alăture una lîngă alta, stabilind în memoria noastră relații reciproce neprevăzute.

Prima concluzie — Prin modificarea cu ajutorul vitezei fizice (desigur convertită în viteză și mai mare a activității cerebrale) a percepției noastre despre spațiu și durată, rezultă apropierea și simultaneitatea lucrurilor și faptelor ca stimuli ai sensibilității noastre.

De unde *simultaneitatea* viziunii și a emoției.

Paranteze

Să observăm, între paranteze, că micșorarea sensibilă a dimensiunilor globului și cauza acestui fenomen — rapiditatea deplasării de la un punct la altul — contribuie în primul rînd la o slăbire a simțului imensității, a necunoscutului pămîntului și cerului : la o mai mare independență de judecată a valorilor pe care acel simț o creează și duce, prin aceasta, la o atitudine spirituală mai superficială și mai ironică. În al doilea rînd la eliminarea și mai puternică a diferențelor de cultură și rasă, a prejudecăților și misterelor psihologice și prin aceasta la stabilirea unei unități internaționale a sentimentului și expresiei.

(E un amestec de limbaje).

Influența artificialității asupra viziunii despre natură

1) — Utilizările fotografiei electrice și ale chimiei creînd iluminări violente, policrome, mișcătoare, transfigurări și mascări fantastice ale realității revelează în lucruri caractere pînă atunci nebănuite și deformează, prin urmare, concepția noastră tradițională despre Natură.

2) Rezultă din aceasta că imaginația noastră, frapată de acele aspecte artificiale, nu poate decît să le accepte ca elemente ale emoției pe care le elaborează, așa cum face și cu alte date ale experienței realului comun, în favoarea creației artistice. — Ceea ce echivalează cu a permite să intre în viziunea despre natură, așa cum a fost concepută pînă atunci, o întreagă serie de modificări produse de ingeniozitatea științifică, dar reținute ca justificate în vederea reprezentării. *A doua concluzie* — Din aceste modificări introduse în conceptul de natură rezultă că realul și artificialul contopite pot să sugereze moduri noi și complexe de expresie, iar de aici, urmînd o metodă comparabilă celei prin care chimia își experimentează reacțiile sale, combinarea diferitelor elemente emoționale devine caracteristica sa.

Aceste operații și cele asemănătoare ale științei chimiei se numesc chimisme și pentru că elementele cercetării presupusă de mine sînt de natură lirică, prin analogie vom numi astfel de operațiuni ale artei chimisme lirice.

Adnotări

Pentru că ține de transfigurările vizibile ale naturii înfăptuite de artificialitățile moderne, să examinăm arborii din piețele și de pe stră-

zile urbane și chiar din satele industrializate, înconjurați de lumini crude și variate; frunzele și florile scăldate în lumina electrică ce le falsifică adevăratele culori și exagerează violent reflexele și umbrele. Un lampadar suspendat printre frunzișurile și ramurile unei grădini, reflexul apei într-un bazin, într-un rîu, aținarea unui foc la încrucișarea unor drumuri de cîmpie creează asupra verdeții, asupra ierbii, în apă și în grîne fantasmagorii de nedescris.

Să ne gîndim din nou la mare, la cer, la boschetele iluminate de reflectoare: la proiecțiile ca de cinematograf pe ziduri sau pe asfaltul marilor bulevarde, de exemplu. Sau la război. La luminile aeroplanelor încrucișîndu-se, în întunericul nopții la mii de metri înălțime.

Aprinzîndu-se și stingîndu-se, vîrtejul multicolor al reclamelor luminoase peste mulțimea în mișcare. Strălucirile colorate, semnalele și exploziile din timpul luptelor.

În ceea ce privește eficacitatea acestor fapte asupra sufletului artistic este suficient să citez cîteva experiențe personale. La Paris, de exemplu, în cîțiva ani n-am observat luna plină decît de trei sau patru ori.

În piața Comediei franceze am văzut un pui de vrabie dormind, cu ciocul vîrît sub aripă, sub strălucirea lămpilor electrice, în mijlocul vacarmului, al sunetelor și al zdrăngănitului tramvaielor și autobuzelor.

De la Café de Paris unde stăteam, am contemplat odată cerul printre ramurile castanilor de pe bulevard. Era violet, luna și stelele atîrnau în spațiu și acel cer limitat de frontoanele palatelor decolorate, păreau foarte mici, singuratice și parcă umilite de inactua-

 litatea lor.

Tradusă în chip de expresie artistică, prima din cele două formule concluzive precedente dă, pentru simultaneitate :

Fîşii de imagini (de forme, de culori, de ritmuri) venite de departe, din adîncul unei conştiinţe lirice în mişcare, vîrbrantă, zburătoare, rapidă şi asociate intuitiv într-un raport sintetic, metalogic, participativ, chiar şi în coordonarea elementelor particulare ale oricărei arte, din cea mai nouă relaţie reciprocă a lucrurilor şi a faptelor care au stimulat fantezia creatoare.

(Intersectare asintactică a părţilor lirice ; deformare, întrepătrundere a volumelor colorate şi a planurilor ; disonanţe şi polifonie).

Substrat metafizic ironic

Poliglotism

Simultaneitate — Artistul fiind impostat ca un centru mobil al universului viu, toate senzaţiile şi emoţiile, fără perspectiva spaţiului şi a timpului, sînt atrase şi topite într-un act creator poetic.

Simultaneitate a stărilor sufletului polarizate într-un mod analog cu amintirile, cu gîndurile retrăite, cu impresiile din alte locuri şi alte timpuri, ca lumini de astre rătăcitoare concentrate într-o oglindă.

Ubicuitate şi permanenţă a organului creator sensibil. Influenţă a mediului asupra organismului artistic în geneză şi în funcţiune.

Opera nu este dezvoltarea unui subiect, nici expresia unei senzaţii unice şi nici măcar a unui grup de senzaţii prezente şi actuale, ci un flux, o ţesătură de senzaţii răspîndite concentric în jurul punctului genial expresiv — creatorul — de aceeaşi natură cu cauzalitatea momentului şi a locului în care acţionează actul creator.

Exemplu : Cutia cu chibrituri aflată în fața mea se leagă, ca imagine, de un gînd al meu despre lume, de o memorie afectivă, iar aceasta de lăsarea serii pe cîmpia ce se zărește de la fereastră, strîns legată de titlul negru al ziarului *Corriere della Sera.*

Toate acestea topite printr-o magie intuitivă într-o unică atmosferă fantastică ; așa cum toate lucrurile din univers sînt cufundate în spațiu și durată, eterne.

În general o operă de artă este întotdeauna însăilată pe un „motiv" (pictural, literar) care este o porțiune a realului detașată în spațiu și timp și încadrată în sine. Opera de artă simultană va consta, în schimb, dintr-un flux de senzații, fără „motiv" unic și fără cadru.

Chimism liric

Și acum a doua formulă :
Chimism liric. Amestecarea într-un creuzet personal a elementelor de real și artificial, complementare naturii de azi. Distilarea în imagini contrastante, dinamice, strălucitoare, crescătoare a unei rețele de emoții multiple în spirit, de scientisme, cromatisme, muzicalități, discordanțe, nostalgii, prozaisme, iluminări metafizice.

Cuvintele, formele, culorile, sunetele, considerate ca elemente vii, putînd să fie combinate liber potrivit unei voințe creatoare și acționînd asupra spiritului prin intermediul unor reacții puternice.

Fiind dat un nucleu de senzații poetice, să fixăm în el, grafic, zonele esențiale curgătoare, în așa fel încît printr-o apropiere neașteptată să rezulte o mișcare lirică, o efervescență emoțională de largă forță a vibrației.

A stabili, pe spațiul alb ce poate fi însuflețit, un tablou simultan de figuri lirice, substi-

tuind în ordinea formală obișnuită o legătură analoagă de imagini ale căror asemănări sau deosebiri să provoace o iradiere fantastică: atmosfera proprie realității complexe pe care artistul modern vrea s-o explice!

Pentru poet: — la fel precum pictorul distribuie zonele cromatice pe o suprafață, iar muzicianul efectuează dispunerea fluxurilor sonore justificîndu-și și exaltîndu-și alternanța — să organizeze un tot verbal evocator, capabil să se propage și să acționeze ca un fluid sau o explozie.

O sinteză de lumini, armonii, gînduri, sentimente curgînd dinspre adîncurile tainice insondabile ale fenomenului; polarizate într-un centru de hipersensibilitate poetică, subliniate cu ajutorul virtuții eterne, dar întotdeauna noi a artei și prin aceasta constituite în simbol pur.

Pe lîngă aceasta: experiența unui organism expresiv care stimulează în același timp puține facultăți, oarecum asemănător cu scrierea hieroglifă, redusă la o schemă de tipografie.

Tipografia

Apariția mereu crescîndă și insinuarea caracterelor tipografice în oricare ipostază a vieții sociale moderne, sub forma anunțurilor de teatru, cinematograf, restaurant sau a afișelor de pe ziduri pentru a *îmbia* lumea cu mărfuri și spectacole poate duce la crearea unei forme de artă în care acest element intră ca mijloc eficace de expresie.

Simpla literă, chiar prin ea însăși, în forma sa abstractă de semn ideografic foarte vechi (reprezentat împreună cu oameni și ființe vii pe obeliscuri, stele, foi magice de papirus) degenerată într-un tip mecanic de alfabet,

are o valoare emoțională. Evocă genialitatea străveche, istoria popoarelor antice și a ținuturilor de tenebre și aurul, marșul sublim al civilizației : și misiunea lor în tainele șarlatanilor. Ba chiar, așa cum a zis cineva : „veșmîntul funebru al Poeziei este ornamentul Ideii nude". Însuflețită, în cele din urmă, de culori și lumini în combinații surprinzătoare, pusă în mișcare în cele mai vii momente ale existenței noastre, eficacitatea sa devine evidentă. Eficacitate a sugestiei și a complementarității figurative [1].

Nemaifiind un semn mut al convenției, ci o formă vie între forme vii, litera poate face corp comun cu materia reprezentării.

Artiștii bizantini întrevăzuseră întrucîtva acest adevăr cînd amestecau în mozaicurile lor caractere și cuvinte cu figurile ființelor și lucrurilor din compozițiile lor sublime. Și aceasta nu numai din necesitatea de a lămuri credincioșilor scenele reprezentate, ci și ca o intenție declarat picturală ; întrucît atît prin formă cît și prin culoare acele caractere contribuie în mod deosebit la îmbogățirea acelei opere, conferindu-i în plus acel aer de misticism care este una din însușirile sale cele mai specifice.

Tot astfel în cîte un codice foarte vechi se poate întîlni acest principiu aplicat la pagina religioasă sau poetică. Viața artiștilor moderni se desfășoară într-un mediu în care acest element capătă, pe zi ce trece, o importanță tot mai mare.

Și atunci, împingînd mai departe experiența, de ce n-ar pretinde și ei pentru tablourile

---

[1] Îmi place să notez aici o curioasă coincidență. În timp ce privesc corecturile de tipar la această scriere, primesc o carte poștală de la Benedetto Croce, în care ilustrul filosof scrie, între altele, următoarea frază : „Eu, de exemplu, într-o anumită vreme, eram un bun cunoscător și critic de estetică tipografică *(deci de artă figurativă)*... Sublinierea îmi aparține.

și scrierile lor ajutorul cuvenit din partea scriiturii mecanice, atît de caleidoscopică, pentru exprimarea stărilor lirice tot mai complexe și mai neobișnuite.

Pentru a lămuri aceste lucruri, îmi vine în minte o amintire :

În spatele Operei platanii de pe bulevardul Hausmann își revarsă în noaptea de vară belșugul de ramuri și frunze străbătute de licăriri și reflexe pe care întunericul umbrelor le frămîntă. În răspîntia, a cărei adîncime albastră îndepărtează nemăsurat hotarele, înoată în puncte sau în fîșii luminile lampioanelor, ale felinarelor, ale farurilor ce se încrucișează într-o rețea de traiectorii și răsuciri cu cele ale vitrinelor, ale cafenelelor, ale chioșcurilor ce proiectează peste fluviul curgător al mulțimii cifre și nume de firme în culori puternice și aurite. Ceva mai sus, pe masa neagră a fațadelor devenite invizibile pînă la acoperișul clădirilor, magazinelor, palatelor alte litere și firme, dispuse orizontal, vertical, în cerc, în pătrat, în spirală luminează totul în jur, palpită, se aprind și se sting, fixe sau rotitoare, verzi, azurii, galbene, violete, portocalii, purpurii, învăpăiate, strălucitoare sau orbitoare, ca niște jocuri de artificii.

Și mai sus, deasupra acoperișurilor, izolate pe fundalul misterios al cerului, cuvinte incandescente încă ard ca niște constelații de vis, brusc apărute. Firma CAFÉ CARVALHO apare și dispare, apare și dispare la nesfîrșit. GALERIES LAFAYETTE, scînteiază ca o perdea de lumini de aurore boreală. Între antenele telegrafice și coșuri. LYON NOIR LE MEILLEUR DES CIRAGES [1] se înalță, uriașă, într-un dreptunghi cu mari caractere luminoase albe ; rețea în eternitatea spațiului care

[1] Leul Negru, cel mai bun vax (ceară). (N. tr.)

deschide și anulează, axiomă comico-cosmică, pecetea unui univers alungat și dispărut.

Poezia, pictura, muzica contemplă spectacolul cu nostalgia naturii virgine de altădată. Meditînd.

Materia

Notînd cele de mai sus m-am gîndit mai ales la folosul pe care l-ar putea avea din tipografie opera literară cu scopul de a crea un mijloc de expresie poetico-figurativ capabil să redea unele emoții noi și singulare. Același principiu poate fi aplicat, totuși, și în artele figurative propriu-zise : în sculptură și pictură. Cum dealtfel am mai amintit. Dar pentru ele există alte elemente de care artistul modern se poate folosi cu deplină legitimitate și succes. Mă refer la elementele tehnice materiale care pot fi folosite în construcția operei, în locul altora socotite tradițional singulare, utilizabile și în mod necesar de neînlocuit.

Acestea ar fi ' noi substanțe colorante sau plastice, ingrediente nefolosite în compunerea organismului artistic, materiale de orice fel introduse să concureze liber la faptul reprezentativ și emoțional. Este adevărat că imediat se naște în minte o obiecție împotriva unei astfel de materii : și anume că un obiect, o bucată de ziar, de afiș, de pînză sau de oricare alt lucru aplicată într-un tablou sau într-o sculptură pentru a evita oboseala de a le reprezenta nu poate să rămînă decît ca ceva străin și lipsit de viață, ba chiar ca un semn de grosolănie spirituală și neputință. Și n-ar fi nevoie să repetăm dacă aceasta ar fi cu adevărat funcția lor absurdă. Dar dacă în schimb, și precis este așa, astfel de lucruri nu au nici un fel de funcție *reprezentativă* într-o

operă în care nici măcar nu este vorba de a *reprezenta* ceva ; ci obiectul, bucata de hîrtie, de pînză etc. au numai o funcţie cromatică sau de ton, sau de formă plastică, în orice caz de element al armoniei, de materie tehnică la fel precum culorile, pastele, pietrele, metalele etc., atunci în locul cui sînt folosite ?

Adevărul este că — neexistînd nici un motiv de a considera de exemplu culoarea în ulei mai eficace decît cea din acuarelă sau de pastel iar plastilina mai eficace decît ceara sau creta etc. în alcătuirea unei opere de pictură sau de sculptură — toate materiile pot fi utilizate pentru realizarea unei creaţii geniale. Întrucît :

Materia întrebuinţată de artist rămîne în întregime şi pentru totdeauna inertă, moartă, inexpresivă dacă nu este transformată de geniu pentru A SE SPIRITUALIZA ; pentru a deveni, aşadar, element pur al reprezentării lirice simbolice ceea ce echivalează cu dispariţia ei ca materie.

Or, prin tot ceea ce am spus pînă aici despre tehnica artei noastre s-a subînţeles în mod constant această necesitate de a spiritualiza mijloacele expresive.

Concluzie generală

Estetica futuristă există. În liniile sale fundamentale. Cu un curaj care este prin sine însuşi un element de o nouă frumuseţe, ea a respins pînă la temeliile sale cele mai profunde şi mai solide toţi stîlpii vechilor doctrine ale poeziei şi artei pentru a înălţa în locul lor un edificiu uşor, elastic, de o tainică armonie, sensibil la cele mai uşoare adieri fizice sau spirituale, ca o fiinţă plină de viaţă şi înfloritoare. Abandonînd ţelurile aspre ale apostolatului uman, abandonînd se-

rioasele funcţii moralizatoare, cultura casnică a sentimentelor; abandonînd logica, abandonînd demnitatea activităţii creatoare — abandonînd pînă şi ideea necesităţii propriei existenţe, arta a ales pentru sine periculoasa comoară a libertăţii. Libertate prin modernitate, prin fantezie, prin vioiciune, prin ironia mobilă, prin freamătul strălucitor al intuiţiei scăpărătoare de miracol. Iată structura dinamică şi capricioasă a esteticii noastre.

Putem fi întrebaţi dacă nu cumva este necesară o nouă formă de eroism pentru a susţine schelăria, în timp ce se aşteaptă înălţarea ornamentelor sale în lumina viitorului. Şi noi vom răspunde că de fapt eroismul va fi fructul suprem al acestei coroane.

Cu astfel de speranţă ne putem oare aştepta să fie înţeles cel ce n-a admis nici o înlesnire pentru accesul la propria artă; să fie onorat cel care a abdicat de la propria demnitate; să cîştige bani cel care, acţionînd, a făcut propriul său motto din spusele împăratului roman: „Eu cînt pentru muze şi pentru mine?"

Neînţeles, neonorat şi lipsit de cumpărători, artistul preconizat în aceste note va fi deci un artist eroic. Poate chiar un martir.

Taumaturgul poeziei pure.

POGGIO A CAIANO, NAPOLI
Zona de Război

1914—1917

SUMAR

Cuvînt înainte de GRIGORE ARBORE . . 5
Prefaţa ediţiei italiene de GIUSEPPE PREZZOLINI 19

IMPRESIONISMUL ŞI PICTURA ITALIANĂ

Ce este impresionismul 58
Meritele impresionismului 63
Defectele impresionismului 70
Concluzie 78
Epilog 85

CAZUL MEDARDO ROSSO

Medardo Rosso 87
Pledoarie pentru Medardo Rosso 97
Scrisoare deschisă senatorului Fradeletto 100
Notă 104

DESCOPERIRI — Scrieri despre artă 105

Notă la prima ediţie 106
El Greco 108
Gustave Courbet 119
Paul Cézanne 137
O carte despre Cézanne 147
Auguste Renoir 151
Un artist sacrificat: Ranzoni 160
Giovanni Fattori 168
Henri Rousseau 173
O carte despre Rousseau 184
Anna Gerebzova 189
Impresionismul la Florenţa 197
Arta franceză modernă 219

ITALIENI ÎN STRĂINĂTATE

Boldini 225
De Chirico și Savinio 228

DIGRESIUNI DESPRE ARTĂ

Boabe de struguri 231
Cele două perspective 231
Deformări ale lucrurilor datorate luminii . . 234
Simpla observație 236
Despre cele două viziuni — despre desen, culoare și despre neînțelegerea publicului 237
Desen — deformare 242
Materie plastică 243
Pictura pură 244
Materie picturală 245
Necesitatea unui nou limbaj pentru critica de artă 246
Teoria mișcării în plastica futuristă 248

CUBISMUL ȘI FUTURISMUL 253

Cubismul 254
Picasso și Braque 254
Cubismul și dincolo de el 271
Futurismul 294
Pictura futuristă 294
Dinamismul în pictura futuristă 302
Subiectul în pictura futuristă 306
Antiarhaismul futurist 308

PRINCIPIILE DE BAZĂ ALE UNEI ESTETICI FUTURISTE 315

Prefață 316
Partea întîi
Necesitatea unei noi estetici 319
Originea faptului artistic 321
Cînd începe faptul artistic 323
Voința creatoare 325
Capacitatea creatoare 326
Raportul dintre artă și natură 326
Arta și sentimentul 328
Arta ca generatoare a miraculosului . . . 330
Originalitate 332

Libertate 334
Cele două planuri ale artei 34
Arta : un jargon 343
Ironia 343
Acrobație, clovnerie 345
Reclama 350
Sfîrșitul artei 351

INTERMEZZO

Totul este artă 354
Partea a doua 359
Arta și moda 359
Modernitate 362
Influența vitezei asupra viziunii artistice . . 364
Paranteze 364
Influența artificialității asupra viziunii despre natură 365
Adnotări 365
Simultaneitatea 367
Chimism liric 368
Tipografia 369
Materia 372
Concluzie generală 373

Biblioteca de artă

296

Biografii. Memorii. Eseuri

meditaţii artistice

Pictor, scriitor şi critic de artă eminent, Ardengo Soffici urmăreşte în această carte destinele şi evoluţia curentelor artistice europene de la începutul secolului XX şi impactul lor asupra spiritualităţii culturii italiene. Analizînd încorporarea valorilor umaniste în arta modernă, Ardengo Soffici demonstrează că arta contemporană, departe de a fi un experiment pur formal, este o mărturie emoţionantă a eforturilor unor artişti de seamă de la începutul secolului ca Cézanne, Douanier Rousseau, Boccioni, Carra, Severin – de a făuri o concepţie despre lume gîndită ca sinteză trainică a valorilor artistice. Textul pune totodată în valoare particularităţile distincte ale artiştilor italieni, cît şi procesul de sincronizare al artei italiene cu mişcările artistice europene din primele decenii ale secolului nostru.

Lei 13